جامعة قسنطينة



مجلة أدبية فكرية تصدر عن معهد الآداب واللغة العربية

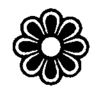
العدد 03 السنة 1417 هـ - 1996 م

ISSN 111- 4908

تم توضيب وتصفيف هذه المجلة على جهاز الماكنتوش
بمؤسسة **الأنيس** للخدمات الإعلامية -قسنطينة-




بسم الله الرحمن الرحيم



تقديـــــــــم

الدكتور الأخضر عيكوس
مدير المجلة مسؤول النشر

السلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته. وبعد:

✍ فهاهي مجلة **(الآداب)** تطل عليكم في عددها الثالث، متضمنة-كعادتها- جملة من البحوث والدراسات الأدبية واللغوية التي كتبتها أقلام ثلة من زملائنا الباحثين في أكثر من جامعة .

وقد حرصنا-كعادتنا- أن تخرج **(الآداب)** في أحسن صورة، رغم إمكانات الطباعة المتواضعة.

وإذا كنا نشعر بأننا مدينون لكل أولئك الأحباء الذين احتضنوا **(الآداب)** مولودا يافعا، ورعوها بنصائحهم الرشيدة، وناصروها وآزروها بتشجيعهم وتثمينهم حتى استوت على سوقها،وصارت تعجب الزراع من الباحثين والدارسين، فإننا لانجد مانقابل به حسن صنيع هؤلاء الأحباء معنا سوى كلمات شكروعرفان نزفها إليهم من خلال هذاالعدد الذي نأمل أن يصل إلى جميع هؤلاء السادة

الأفاضل من شخصيات علمية وفكرية وأدبية،ورؤساء جامعات وعمداء كليات ومدراء معاهد ومراكز بحث في مختلف الأقطار العربية والأجنبية.

أماأصدقاؤنا محافظوالمكتبات ومدراءالمؤسسات الثقافية والقراء عامة ممن طلبواالاشتراك في المجلة، فنود أن نطمئنهم بأن **(الآداب)** ستصلهم بانتظام إن شاء الله ،وأننا سنوافيهم بإجراءات الاشتراك وشروطه متى وجدنا إلى ذلك سبيلا.

وختاما، نرجو أن يرقى هذا العدد من المجلة إلى المستوى العلمي والأدبي اللائق، وأن يحوز رضا قراء **(الآداب)** الذين ننتظر منهم-دوما-كل نصيحة رشيدة وكل نقد بناء.



مشروع الذخيرة اللغوية العربية وأبعاده العلمية والتطبيقية

للدكتور عبدالرحمن الحاج صالح
أستاذ بجامعة الجزائر
ومدير مركز البحوث العلمية والتقنية
لترقية اللغة العربية

تقـــــديم

كان لي الشرف أن عرضت على مؤتمر التعريب الذي انعقد بعمان في 1986 فكرة الذخيرة اللغوية العربية وفوائدها الكبيرة بالنسبة للبحوث اللغوية والعلمية عامة وبالنسبة لوضع المصطلحات وتوحيدها (1) وحاولت أن أقنع زملائي الباحثين على أهمية الرجوع إلي الاستعمال الحقيقي للغة العربية واستثمار الأجهزة الحاسوبية الحالية وإشراك أكبر عدد من المؤسسات العلمية لإنجاز المشروع لامتيازه بابعاد تتجاوز المؤسسة الواحدة بل البلد الواحد، ثم عرضت الجزائر على المجلس التنفيذي للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم هذا المشروع في ديسمبر 1988 فوافق أعضاؤها على تبنيه في حدود إمكانيات المنظمة.

وبادرت المنظمة بعد ذلك بمراسلة المؤسسات العلمية العربية والجهات الرسمية المعنية بالتربية والتعليم العالي تطلب منها «الإدلاء بالرأي في جدواه وطرق تنفيذه فتوالت على المنظمة إجابات كثيرة جدا ومفيدة من قبل المؤسسات منها المجامع اللغوية كلهاوالجامعات ومراكز البحوث والجهات المعنية في وزارات التربية واجمعت هذه الإجابات على أهمية المشروع الكبيرة وضرورة الشروع في إنجازه في أقرب الآجال.

وعلى إثر ذلك نظمت جامعة الجزائر بالاتفاق مع المنظمة ندوة أولى لدراسة المشروع واتخاذ القرارات اللازمة مع خبراء المؤسسات العلمية العربية وساهم في هذه الندوة عدد من الخبراء والمسؤولين وخرجوا بتوصيات تخص تنظيم العمل والمشاركة وإنشاء اللجان لمتابعة المشروع.

وقد قرر المشاركون في هذه الندوة الأولى أن تعقد ندوة ثانية يجتمع فيها جميع الممثلين للمؤسسات الراغبة في المشاركة في إنجاز المشروع وتكرم مركز البحوث والدراسات العلمية بدمشق باقتراح استضافته للندوة في دمشق وستعقدهذه الندوة إن شاء الله في سنة 1995.

---

(1)انظر مجلة المجمع الملكي الأردني للغة العربية لسنة 1986، وكذا مجلة المجمع العلمي العراقي لسنة 1988، وقد تفضل الدكتور ابراهيم مذكور بالتنويه بالمشروع بصفته رئيسا لاتحاد المجامع العربية لصاحب هذا البحث في رسالة بعثها إليه.

فالمقصود من البحث الذي لنا الشرف أن نعرضه على مجمع اللغة العربيةالموقر هو التحديد الدقيق لمفهوم الذخيرة اللغوية والأهداف العلمية التي رسمت لمشروع الذخيرة والتحديد أيضا لجميع وظائفها والفوائد العلمية التي سيحصل عليها المستثمرون لها وغير ذلك مما يخص كيفية إنجازها وتنظيم العمل العلمي والتقني المشترك.

أولا:أ هـــداف المشروع:

1)ا لذخيرة بنك معلومات آلي:

إن الهدف الرئيسي لمشروع الذخيرة هو أن يمكن الباحث العربي أيا كان وأينما كان من العثور على معلومات شتى من واقع استعمال اللغة العربية بكيفيةآلية وفي وقت وجيز، وهذا سيتحقق بإنجاز بنك آلي للغة العربيةالمستعملة بالفعل ،يتضمن أمهات الكسب التراتية الأدبية والعلمية والتقنية وغيرها ويشتمل على الانتاج الفكري العربي المعاصرفي أهم صورة بالإضافة إلى العدد الكبير من الخطابات والمحاورات العفوية بالفصحى في شتى الميادين.

وعلى هذا فهو بنك نصوص لا بنك مفردات ثم إن هذه النصوص تمثل الاستعمال الحقيقي للغة العربية فليست نصوصا يصطنعها المؤلفون بل نصوص من اللغة الحية الفصحى المحررة أو المنطوقة ،وأهم شيء في ذلك هو أن يكون هذا الاستعمال الذي سيخزن بشكل النص كما ورد في ذاكرة الحواسيب هو استعمال العربية طوال خمسة عشر قرنا في أروع صوره ،ثم هو يغطي الوطن العربي أجمعه في خير ما يمثله من هذا الانتاج الفكري.

2)الذخيرة كمصدرلمختلف المعاجم والدراسات:

سيستخرج من هذا البنك (المسمى عند المهندسين بقاعدة المعطيات النصية) العديد من المعاجم نذكر منها:

1-المعجم الآلي الجامع لألفاظ العربية المستعملة.: وستحتوي على جميع المفردات العربية التي وردت في النصوص المخزنة قديمة أو حديثة، وتحدد فيه معاني كل مفردة باستخراج هذه المعاني من السياقات التي ظهرت فيها ثم يضاف إلى ذلك تحديدات العلماء، وسيأتي وصف هذا المعجم فيما يلي:

2-المعجم الآلي للمصطلحات العلمية والتقنية المستعملة بالفعل:

سيحتوي على المصطلحات التي دخلت في الاستعمال ولو في بلد واحد أو جهة معينة لأنها وردت في نص واحد على الأقل ،ويذكر مع كل مصطلح ما يقابله في اللغتين الإنكليزية والفرنسية ،أما ما لم يدخل في الاستعمال وورد فقط في معجم حديث ،فيشار إليه فقط مع ذكر مصدره ؛وسيجزأ هذا المعجم العام إلى معاجم متخصصة بحسب فنون المعرفة ومجالات المفاهيم.

وكل واحد من هذين المعجمين آلي مثل الذخيرة في شكلها الأول ومعنى ذلك أنه يقوم على ركيزة متصلة بالحواسيب في أحدث صورها مثل الأقراص البصرية أو المغناطيسية التي يمكن أن تحتوي على ملايين النصوص.

كما يمكن أن ينشر كل واحد منهما وكذا المعاجم المتخصصة على الشكل التقليدي. والفصل الذي تمتاز به الذخيرة كبنك آلي ومعاجمها هو أنهامفتوحة وقابله للإضافة لأي معلومة جديدة ويدخل فيها أي كتاب جديد هام أو أي كتابيعثر في التراث وهي قابلة لأي معلومة جديدة ويدخل فيها أي كتابجديد هام أو أي كتاب يعثر عليه في التراث ،وهي قابلة لأي تصليح في أي وقت كان.

3-المعجم التاريخي للغة العربية:

4-معجم الألفاظ الحضارية (القديمة والحديثة):

5-معجم الأعلام الجغرافية:

6-معجم الألفاظ الدخيلة والمولدة:

7-معجم الألفاظ المتجانسة والمترادفة والمشتركة والأضداد،

وغير ذلك من المعاجم المفيدة.

فكما رأينا كل ما يذكر من الألفاظ في هذه المعاجم فهو مأخوذ لا من القواميس الموجودة بل من الاستعمال الحقيقي قديما كان أم حديثا .أما ما لم يرد في نص فيشارإلى ذلك حتى يعرف. (وهذا يقتضي أن تدخل في الذخيرة جميع القواميس وقوائم المصطلحات التي وضعتها المجامع أو المؤسسات العلمية).

أما الدراسات العلمية فسنتحدث عنها في الفقرة التالية إن شاء الله .

ثانيا:مزايا الذخيرة وفوائدها:

1)المزايا الرئيسية للذخيرة وما سيستخرج منها هي كما رأينا:

-أنها هي الاستعمال الحقيقي للغة العربية لا ما تأتي به بعض القواميس من أمثلة مصطنعة.

-استفاضتها وشموليتها بتغطية هذا الاستعمال لجميع البلدان العربية

وامتدادها من عهد الشعر الجاهلي إلي عصرنا الحاضر.

-تمثيلها لهذا الاستعمال بوجود كل النصوص ذات الأهمية فيها المحررة منها والمنطوقة الفصيحة في الآدب والحضارة والدين والعلوم والثقافةالعامة والفنون، وكذا الحياة اليومية.

-اعتمادها على أجهزة إلكترونية في أحدث صورها وهي الحواسيب وما إليها من الوسائل السمعية البصرية وهي الوسيلة الوحيدة التي يمكن أن تجمع وتسع هذه الكمية الهائلة من النصوص (الملايير من الجمل والألفاظ) والوسيلة الوحيدة التي تستطيع أن تجيب عن مختلف الأسئلة بسرعة النور، أي في بضع ثوان أو دقائق ،والوسيلة الوحيدة التي تستطيع أن تقوم بعمليات تعالج بها النصوص وذلك مثل الترتيب الآلي الأ بجدي للكلمات والصيغ والجذور وغيرها ،والترتيب التنازلي الترددي لهذه العناصر،والترتيب الآلي لمجالات المفاهيم ؛هذا زيادة عن الاستخراج الآلي لجذور الكلم أو أوزانها الواردة في نص من النصوص وغيرها من العمليات العلاجية المفيدة.

-إمكانية طرح الآلاف من الأسئلة على الذخيرية عن بعد ،وفي نفس الوقت عبر العالم (وسرعة الإجابة كما قلنا) بعرضها على الشاشة وإمكانية طبعها بالطابعات بالليزر وغيرها في وقت وجيز ،والحصول عليها في أي مكان وذلك بفضل شبكة الاتصالات التي ستخصص للذخيرة إن شاء الله.

2) أما الدراسات التي يمكن القيام بها انطلاقا من الذخيرة وبالنظر في محتواها فيمكن أن تخص اللغة العربية في ذاتها لأن الذخيرة هي بمنزلة ما دوّن من كلام العرب في عهد اللغويين العرب الأولين ؛فقد جمعوا العدد الهائل من النصوص النثرية والشعرية وأمثال العرب وكلامهم العفوي بالإضافة إلي النص القرآني ،وانطلقوا من هذه المدونة اللغوية العظيمة لاستنباط قوانين العربية وأوصافها من الاستعمال الحقيقي لها، كما استخرجوا منه المعجم العربي، وعلى هذا فإن أنواع الدراسات اللغوية التي يمكن أن تقام على الذخيرة كثيرة جدا مثل دراسة تطور معاني الكلمات عبر العصور ودراسة ترددها بالنسبة لعصر واحد أو مؤلف واحد ودراسة تردد المواد الأصلية وأوزانها في كتاب واحد أو عدة

كتب ودراسةصيغ الجمل بحسب الأغراض والموضوعات ودراسة أساليب الكتاب في كل عصر ودراسة اتساع رقعة الاستعمال للمصطلحات في عصرنا هذا ودراسةالأصوات العربية (من خلال الذخيرة الآلية الصائتة) ودراسة مجالات المفاهيم الحضارية أو العلمية خاصة ودراسة المترادف والمشترك من الألفاظ في الاستعمال في وقت معين ودراسة الغريب والشواذ إفرادا وتركيباكيفاً وكمّاً وبالنسبةإلي كل مؤلف أو نص وكل عصر، ودراسة صيغ الجمل وظواهر الفصل والوصل في الخطاب ،ودراسات في المجاز والاستعارة والكناية وغيرها من الصور البيانية ،ودراسة تطور كل هذا وغير ذلك مما يخص اللغة كلغة قديما أو حديثا وعبر العصور والبلدان (2). كل هذا قد قام به الكثير من العلماء قديما وحديثا ولكن مزية الاستفاضة الزمانية المكانية لمحتوى الذخيرة وآليتها يسهل على الجميع الخوض في أعماق الواقع التعبيري والاتصالي ،ومن ثم الفكري المعيش للأمة العربية القديم والحديث.

وفيما يخص الميادين الأخرى غير اللغوية فكثيرة جدا أيضا نذكر منها الدراسات التاريخية وخاصة تاريخ الحضارة العربية وتاريخ الفكر العربي الاجتماعي والعلمي والديني وغيرها وكذلك الدراسات الاجتماعية والنفسية الاجتماعية بحصر مجالات التصورات الخاصة بكل فئة(من خلال استعمال الألفاظ والأساليب وغيرها) في كل قطر أو إقليم وعبر العصور ودراسة تفاعلها ومدى تأثيرها وما ترتب على ذلك ،وكذلك بالبناء جزئيا على العناصر اللغوية ذات الدلالة ،ومعرفة مدى اتساع رقعتها ومعرفة ترددها في الخطابات الرسمية

---

(2) ويمكن أن يخصص جزء من الذخيرة للهجات العربية إذا وافق على ذلك المشاركون فيوكل إلى بعض المعاهد العربية المتخصصة القيام بمسح كامل لاستعمال العربية في مستواها اللهجي بالمنهجية المتعارف عليها في هذا الميدان ويمكن أن تقام على هذه المدونة اللهجية درسات مفيدة جدا بالنسبة للفصحى والعلم عامة منها:

- تحديد القدر المشترك بين الفصحى ولهجاتها القديمة والحديثة
- اكتشاف أسماء الحيوانات والنباتات في الأقاليم المختلفة
- اكتشاف المصطلحات العفوية الحضارية والحرفية والصناعية والفلاحية وغيرها الجارية في اللهجات
- تحديد أوصاف النطق اللهجي ودراسة ظواهر الخفة في اللهجات
- دراسة مقارنة بين الفصحى واللهجات (في جميع مستوياتها).

وغير ذلك .وكذا الدراسات الاقتصادية والعمرانية والحضارية من خلال استعمال الناس للغة.

ثالثا: وظائف الذخيرة الأساسية:

رأينا المزايا التي تمتاز بها الذخيرة فماذا يا ترى يمكن أن تقوم به من وظيفة بناء على هذه المزايا ،أو بعبارة أخرى كيف يمكن أن تستثمر الذخيرة وتوظف عمليا؟

إن الإجابة عن هذا السؤال ستفسر لماذا التزمنا بأهم الأوصاف التي سبق أن ذكرت وهو صفة الحيوية النابعة عن الاستعمال الحقيقي ثم الصفة الآلية في مباشرة الذخيرة والتفاعل معها.

فهذه بعض الوظائف التي ستقوم بها الذخيرة أو أحد معاجمها:

1- تحصيل معلومات تخص الكلمة العربية عادية كانت أم مصطلحا:

الأسئلة التي يمكن أن يطرحها الباحث:

1-هل توجد كلمة (س) الآن في الاستعمال (المكتوب أو المنطوق (أوكلاهما)؟ وأين ظهرت (3) وبأي معنى في كل واحد من مصادر وجودها ،وما هي عامة السياقات التي وردت فيها وبالنسبة فقط لكل كتاب أو نص أو بالنسبة لكل عصر أو كل بلد.

2-هل وردت (س) قديما، مع نفس الأسئلة السابقة؟

3-ماهو المجال المفهومي الذي تنتمي إليه (س)وهل لها مرادفات وماهي؟ ثم ماهي المقابل أو المقابلات لها بالإنكليزية أو الفرنسية إن وجدت.

4-متى وردت لأول مرة بالمعنى الفلاني أو معنى آخر؟ ومتى اختفت لآخر مرة إن خرجت عن الاستعمال بهذا أو بهذه المعاني؟ إلخ...

2- تحصيل معلومات تخص الجذور وصيغ الكلم:

1-هل وردت المواد الأصيلة أ،ب،ج،د.... في الاستعمال عند مؤلف أو متكلم خاصة وماهي الكلم التي صيغت عليها واستعملها هذا المؤلف؟

---

(3)بذلك تعرف ،أولا ،درجة شيوع الكلمة جغرافيا في وقت معين و،ثانيا ،ترددها بالنسبة إلى عصر واحد أو مؤلف واحد، ويمكن أن يحصر السؤال: هل وردت (س) في العصر العباسي ،وأين ؟أو عند الجاحظ ،وأين وماهي السياقات في كل حالة وغيرها من الأسئلة.

2-نفس السؤال بالنسبة إلى الصيغ أَ،بَ،جَ،دَ..

3-أذكر جميع الكلم التي صيغت على صيغة أ، أو ب ،أو ج ،أو د ،مع الإشارة إلى مدلول كل واحدٍ من هذه الكلم (صيغة فعلة بضم الفاءوسكون العين أو فعالية بفتح الفاء وغير ذلك)(4)

3-تحصيل معلومات تخصت أجناس الكلم:

1-ماهي أسماء الأعلام أو المصادرأوالأفعال الثلاثية أوالرباعية المجردة والمزيدة وغيرها والصفات الخاصة بمجال مفهومي (الألوان والعيوب وأي حلية) وغير ذلك من أجناس الكلم؟ الواردة في نص معين أو عدة نصوص ،وعبر الزمان.

2-ماهو تردد كل واحد منها بالنسبة إلى نص واحد أو عدة نصوص؟ وماهي سياقاتها؟

4-تحصيل معلومات تخص حروف المعاني:

نفس الأسئلة (واحصاؤها بالنسبة إلى عصر واحد أو نص واحد أو عدة نصوص).

5-تحصيل معلومات تخص المعرب عامة الذي ورد في الاستعمال:

أسئلةعن قائمة المعربات (وميادينها) التي وردت في عصر معين أو مؤلف أو عبر العصور.

6-تحصيل معلومات تخص صيغ الجمل والأساليب الحية والجامدة منها (والصور البيانية العربية) نفس الأسئلة.

7-تحصيل معلومات تخص بدور العروض والضرورات الشعرية والزحافات والقوافي وغيرها.

8-تحصيل معلومات تخص المفهوم الحضاري أو العلمي (البحث عن ألفاظ عربية لتغطية مفاهيم علمية) وغير ذلك من الأسئلة:

1-هل توجد كلمة عربية للدلالة على مفهوم معين (خاص بالطب أو البيطرة أو الهندسة المعماريةأو غير ذلك) المعبر عنه بالإنكليزية أو الفرنسية بكذا وذلك في الانتاج العلمي العربي المعاصر.

---

(4) وبذلك يمكن أن تعرف المعاني الأساسية الشائعة لكل صيغة بدون استثناء.

2-هل يوجد هذا المفهوم وما يقاربه في نص قديم معين (كتاب من كتب ابن سينا أو ابن الهيثم أو...) ؟ وذلك من خلال الكلمة العربية التي جاءت في الجواب السابق (ويمكن على هذا أن تبين الفوارق الدلالية بين مفهوم الكلمة العربية عند القدماء والمفهوم الحديث بالسياقات).

3-ماهي الألفاظ العربية التي كانت تدل عند القدامى على مفاهيم ربما لا يكون لها مقابل باللغات الأجنبية (وهو شيء كثير مثل الحركة والسكون وحروف المد في صوتيات العربية).

4-ماهي الألفاظ الدخيلة التي لها ما يقابلها في العربية وماذا كانت درجة شيوع هذه وتلك؟

وفي كل واحد من هذه الأسئلة يمكن أن تكون الإجابة مرفوقة بذكر جميع السياقات التي ورد فيها العنصر اللغوي أو مجموعة خاصة منها في عصر أو مؤلف وذكر مصدر كل واحد منها أو كل مجموعة منها (اسم الكتاب والصفحة والجزء وتاريخ الطبع).

ويحسن ههنا أن نلفت نظر القاريء الكريم إلى الأهمية الكبرى التي تكتسيها السياقات وحصرها باستفاضة فانها تمكن الباحث اللغوي هي وحدها من تحديد مقصود مستعملها في فقرة معينة من نصه أو في أكثر من مكان ،وقد يكون مقصوده منها شيئا آخر في مكان آخر.

وهذا يتعذر أن يجده الباحث في المعاجم العادية لكثرة المقاصد بل لعدم تناهيها والمقصود غير المعنى المعجمي العادي ولا سبيل إلى تحديد المقصود أو المقاصد إلا بالرجوع إلى جميع السياقات التي ورد فيها العنصر اللغوي والمقارنة بينها بالاعتماد على منهجية التحليل الدلالي الذي يعرفه بعض علماء اللسان المعاصرين وعلماؤنا القدامى وخاصة أهل التفسير والبلاغيين الأولين ،ولا يمكن أن يحصل الباحث على جميع سياقات المفرد في نص كبير أو في آلاف النصوص إلا باللجوء إلى ذخيرة آلية ليس غير (وإلا قضى الباحث في جمع ذلك عمره كله).

ومن فوائد الذخيرة، زيادة على شموليتها ،هو موضوعيتها لأنها مجموعة

أحداث كلامية مدونة كما وردت وهي مثل شواهد اللغة والنحو لا يجوز ردها إذا كانت كثيرة في الاستعمال وعلى هذا الأساس يمكن أن تكون كثرة ورود الكلمة واستاع رقعتها (بمعنى من المعاني) أو عنصر لغوي مقياسا موضوعيا لاختيار المصطلحات وإقرارها .فإن كل المقاييس الأخرى مثل خفة الكلمة في النطق وتركيب حروفها وقابليتها للاشتقاق وعدم تضمنها لمعنى منفور منه أو محظور اجتماعيا وعدم غرابتها وغيرذلك من المقاييس الثانوية فإن كل ذلك تستلزمه كثرة الاستعمال وهو إقبال الناطقين الكثيرين على استعمال الكلمة لاجتماع كل هذه الصفات الإيجابية فيها .وبذلك تبتعد المجامع وجميع المؤسسات العلميةمن الذاتية في اختيار المصطلح الأنسب بل ويحصل التوحيد المنشود للمصطلحات العربية (وسببه انغلاق كل قطر بل كل مؤسسة على نفسها وعدم اكتراث أهل البلد و أصحاب المؤسسة بما يروج وما يشذ في استعمال غيرهم للعربية).

وفائدة أخرى للذخيرة أنها تمكن الباحث من تتبع تطور معاني الألفاظ عبر العصور ولا يمكن أن يتتبع أي باحث هذا التطور من خلال مطالعاته لجميع النصوص التي ظهرت منذ العصر الجاهلي وأنى له ذلك وقد تستغرق المدة التي يقضيها لتصفح الآلاف من النصوص عشرات السنوات؟ فالحاسوب هو الوحيد الذي يمكن الباحث من اكتشاف تحول المعاني بأن يضع تحت تصرفه كل النصوص التي ورد فيها بالفعل العنصر اللغوي الذي يهمه ولا يعطيه إلا تلك النصوص فهذا الاختيار للنصوص المعنية لا سبيل إلي تحقيقه إلا باللجوء إلى الحاسوب وحده. ومن ثم فإنه لا يتصور أبدا أن يوضع معجم تاريخي للغة العربية إلابالاعتماد على مدونة نصية تغطي كل العصور وكل البلدان العربية، فكيف يمكن أن نضمن شمولية ما يقرره الباحث من التحولات الدلالية إن لم يعتمد على عدد هائل من القرائن والسياقات تنتمي إلى كل عصر.

ولهذا كانت المحاولات لوضع مثل هذاالمعجم قاصرة أو جزئية تقتصر على عصر واحد أو على عدد محدود جدا من المصادر.

رابعا:أوصاف المعجم الجامع لألفاظ اللغة العربية المستعملة:

يستخرج هذاالمعجم كما قلنا من الذخيرة الآلية ،فهي المصدر من المعطيات التي ينطلق منها ويعتمد عليها الواضعون لهذا المعجم الكبير فإنه لا يختلف عن الذخيرة إلا بالترتيب الأبجدي وغيره لمحتواها المعجمي وبالدراسات والتحليلات الخاصة بكل مدخل من مداخلها فكل مفردة تبتت في الذخيرة (في نصوص معينة) فلابد أن يحرر لها بحث لغوي مستفيض .

إن لهذا المعجم الآلي عدة أشكال فهو ينقسم قبل كل شيء إلى مجموعات مرتبة لألفاظ الذخيرة ثم إلى معجم موسوعي لغوي يخصص لكل لفظة دراسة علمية مستفيضة.

أما المجموعات المرتبة فهي عبارة عن جذاذيات آلية كل واحدة منها تختص بترتيب معين وهي بحسب الترتيب كالتالي:

1-ترتيب أبجدي عام (الانطلاق من اللفظ)

2-ترتيب أبجدي بحسب مجالات المفاهيم (الانطلاق من المعاني)

3-ترتيب بحسب تردد الكلمة (عدد المرات التي ظهرت في النصوص) وتجزأإلى ترتيبات بحسب العصوروفي مرحلة أخرى بحسب المؤلفين وأصحاب النصوص .

4-ترتيب بحسب شيوع الكلمة أي ذيوعها في البلدان العربية في الوقت الراهن وفي كل حقبة (50 سنة) مما مضى.

5-ترتيب بحسب العلوم والفنون.

وعنصر آخر للمعجم هو الخرائط الجغرافية التي تبين فيها ذيوع الكلم العربية في مختلف الأقاليم (وكذلك في مرحلة أخرى ذيوع التنوعات الصوتية في الأداء وغير ذلك).

أما المعجم المحرر فسيكون على غرار ما وضع من الذخائر اللغوية للفرنسية أو الإنكليزية فهو موسوعة يحرر فيهاالعلماء بحوثا حول كل لفظة فكل باب أو مدخل من هذا المعجم يحتوي على ما يلي:

1-تحليل دلالي للفظة انطلاقا من السياقات وحدها ثم تجديدات علماء

اللغة القدامى إن وجدت، وذلك بـ:

-التوضيح الدقيق:

●للمعنى الوضعي للمادة الأصلية (الجذر)

●للمعنى الوضعي والمعاني الفرعية لكل كلمة اشتقت من تلك المادة (بالتمييز بين المعاني الفنية وغير الفنية).

-ذكر المقابل الإنكليزي والفرنسي لكل كلمة إن وجد، أو ما يقرب منه مع بيان الفوارق التصويرية.

2-تعليق نحوي صرفي وجيز (وصوتي وهجائي إن اقتضى الحال) بالإعتماد على ماذكره علماء اللغة والنحو قديما (مع ذكر المراجع)

3-تعليق تاريخي للمادة وفروعها (انطلاقا من تحليل النصوص أو المقارنة بينها):

●بيان أصل الكلمة إن كانت من الدخيل وتفسير تكييفها

●ذكرتاريخ أو ظهور الكلمة في النصوص التي لدينا (الأصيلة والدخيلة)

●ذكر تاريخ أول تحول دلالي للكلمة (والسياقات التي ظهرت فيها المعاني المستحدثة).

●ذكر تاريخ آخر ظهور لها إن اختفت في الاستعمال

●وصف إجمالي تفسيري للتطور اللفظي والدلالي للكلمة.

●بيان نظائر الكلمة في اللغات السامية (مع ذكر المواد الأصلية)

4-ذكر درجة تردد الكلمة حسب العصور والبلدان وبالنسبة للآثار العلمية أو الأدبية إن اقتضى الحال.

5-بيان شيوع الكلمة الجغرافي (حسب العصور أيضا)

6-ذكر التجانسات والمترادفات والأضداد إن وجدت للكلمة.

7-ذكر الدراسات التي خصصها العلماء لها قديما وحديثا إن وجدت

كيفية إنجاز الذخيرة: اقتراح منهج معين:

1)الكيفية المثلى والأقل تكلفة:

مبدأ المشاركة الحرة:

نظرا للضخامة المهولة التي تتصف بها الذخيرة وبالتالي فخامةالجهد المطلوب والتكاليف الباهظة التي يتطلبها إنجاز مثل هذا العمل الجبار ومن ثم أيضا عدم وجود أي منظمة في العالم تستطيع أن تتكفل بإنجاز هذا المشروع فإن المشاركين في الندوة الأولى التي عقدت في الجزائر من أجل إرساء المباديء الأساسية لإنجاز مشروع الذخيرة (في جوان 1991) قد أجمعوا على ما بدا لهم بأنه الحل الأنسب وهو إشراك أكبر عدد من المؤسسات العلمية العربية في إنجاز المشروع على أساس التمويل الذاتي، فكل مؤسسة علمية في الوطن العربي مثل المجامع اللغوية والجامعات بكلياتها ومعاهدها ودوائرها المتخصصة ومراكز البحوث والشركات ذوات النشاط العلمي أو التقني والتطبيقي ترغب في المشاركة في إنجاز جزء من العمل تختص به دون غيرها فعليها أن تخصص في ميزانيتها بندا لإنجاز الجزء المخصص لها في كل سنة حتى ينتهي العمل.

تكوين الفرق وإعداد التجهيز اللازم:

كما اقترحت الندوة الأولى العدد الأدنى من الوسائل البشرية والمادية التي ينبغي لكل مؤسسة متطوعة توفيرها من اعتماداتها المالية وهي كالتالي:

1-إنشاء فريق من الممارسين والاختصاصيين يفرغ بعضهم أو كلهم للمشروع ويمكن أن يتكون من خمسة إلى عشرة ممارسين يكلفون بإدخال المعطيات في ذاكرة الحاسوب (أي تفريغ الكتب والدراسات والخطابات وغيرها في الأقراص الذاكرية)، ويشرف عليهم مهندس في الحاسوبيات من الناحية التقنية ودكتور في اللغة العربية، أو متخصص علمي متمكن من العربية .

2-اقتناء مجموعة أجهزتتكون من خمسة إلى عشرة حواسيب

صغيرة (ميكرو) وعدد كاف من الركائز الذاكرية المنقولة (الأقراص) وإن أمكن اقتناء آلة ماسحة للقراءة الآلية للنصوص (سكانير) وهذه الآلة تجعل الفريق يستغنى عن الملامس التي يدخل بواسطتها المعطيات مثل الآلة الكاتبة وبالماسحة ستوفر الكثير من الجهودومن المال لدخول المعطيات في الذاكرة بكيفيةآلية.

وكلما كثرت الوسائل -في حدودهذه الأعداد الدنيا - كان المردود طبعا أكبروالعمل التخزيني أسرع وافيد واصح، وكل هذا قليل في حق لغة القرآن.

3-توزيع الحصص: لكل مؤسسة الحق في أن تختار المعطيات التي تريد تخزينها وهي بذلك أولى ،ولها أن تختار بعض أمالي أساتذتها ودراسات باحثيها والكتب والمنشورات التي يرتبط محتواها بتخصصها أو اهتماماتها عامة ،وذلك لتتمكن من استثمارها وعلاجها كمعطيات علمية للاستفادة منها بمجرد تخزينها لها وهذا سيكون حافزا لها في العمل التخزيني.

ونقترح بهذا الصدد المبدأ التالي:

تتكفل كل مؤسسة تشارك في إنجاز المشروع بتخزين عد من الكتب التراثية تقترحها اللجنة المؤقتة للمشروع(5) من بين المؤلفات التي تعالج موضوعات لها علاقة باختصاص المؤسسة وذلك لمدة خمس سنوات وعلى هذا الأساس تقترح اللجنة المؤقتة للمشروع مخططا عاما يشتمل على قائمة للكتب التراثية والمعاجم اللغوية والاصطلاحية وغيرها من الوثائق مما ينبغي أن يخزن في ذاكرة الحواسيب وقوائم .

أما فيما يخص الخطابات المنطوقة مثل المحاضرات العلمية في الجامعات وغيرها والمحاضرات العمومية الهامة في شتى الموضوعات كالأدب ومختلف الفنون (المسرح والسينما وغيرها) والرياضة والخطابات السياسة والاجتماعية الهامة وغيرها مما هو منطوق فنرجو من المؤسسات المتخصصة الراغبة في

---

(5)أنشأتها الندوة الأولى التي انعقدت في الجزائر

تدوين المحاضرات الشفاهية وكذا المؤسسات التي تهتم بتسجيل الخطابات الشفاهية أن تخبراللجنة المؤقتة باستعدادها للمشاركة في تدوين المعطيات المنطوقة بعد تسجيلها.

4-تنظيم العمل وتخطيطه وتنسيقه: تنشأ لجنة محلية دائمة في كل دولة من الدول العربية التي تتواجد فيها مؤسسات علمية مشاركة وتتكون من ممثل واحد لكل مؤسسة وينتخب هؤلاء الممثلون رئيسا للجنةلمدة خمس سنوات (حسب مدةالتخطيط للمشروع).

وتكون مهمة اللجنة المتابعة العلمية والفنية للعمل والتنسيق بين المؤسسات المشاركة ودورها الرئيسي ينحصر في السهر على استمرار العمل في أحسن الظروف وبالنوعية المطلوبة وذلك بتبادل الآراء والخبرات واقتراح الحلول للمشاكل الطارئة وخاصة التقنية منها وكذا تفادي التكرار لنفس العمل بين مؤسسة وأخرى في داخل البلد الواحد، وتجتمع كل لجنة في كل بلد مرة واحدة في السنة على الأقل وتقدم على إثرها تقرير للجنة العامة.

وتنشأ لجنة عامة دائمة على مستوى الوطن العربي تتكون من رؤساء اللجان المحلية وينتخب هؤلاء رئيسالهم لمدةخمس سنوات.

هذا ومن المعروف أن تخزين النصوص في ذاكرة الحواسيب هو عمل قد بادر إلى ممارسته عدد من الباحثين العرب والمؤسسات أوالشركات منذ زمان وذلك مثل الشعر الجاهلي المنشور والقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وإلي المعاجم الاصطلاحية وغير ذلك ولهذا نرجو من المؤسسات العلمية أن تتكرم بإعلام اللجنة إن كانت تقوم بعمل مثل هذا أو قامت به فيما مضى، وستقوم اللجنة بدورها بإحصاء جميع الأعمال التخزينية التي تمت في الوطن العربي أو هي بصدد الإنجاز ،ونأمل أن نتجنب بذلك تكرار الأعمال إن شاء الله.

وستقام شبكة اتصالية من المؤسسات لتبادل المعلومات في هذا المشروع وسيخصص مركز البحوث والدراسات العلمية السوري من جهة ومركز البحوث العلمية والتقنية الجزائري للغة العربية من جهة أخرى جهازا حاسوبيا كاملا لتجميع كل ما سيخزن في مختلف البلدان العربية ◻

طرق التعبير عن المعاني النحوية والصرفية

الدكتورة آمنة بن مالك
جامعة قسنطينة

ملخص:

هذا بحث يهدف إلى الكشف عن طرق التعبير عن المعاني النحوية والصرفية عند القدماء والمحدثين، وتوضيح ماهية المعنى النحوي وأقسامه والطرق المستخدمة للدلالة عنه في منهج يبين الصلة الوثيقة بين النحو ومعناه الوظيفي الذي يعبر عن أبوابه ويبين معاني الوظائف الصّوتية والصّرفية التي لا يمكن للمعاني الوظيفية النحوية أن تفهم بمعزل عنها لأنها تشملها جميعها.

ما المقصود بالمعاني النحوية؟

يفرق الباحثون اللغويون بين ثلاثة أنواع من المعاني يطرحها المعنى اللغوي على ساحة البحث هي:

المعنى المعجمي: ويتعلق بمعنى الكلمة المفردة في المعجم

المعنى الدلالي: ويتعلق بمعنى المقال منظورا إليه في المقام

المعنى الوظيفي: وهو معنى الأجزاء التحليلية التي تشمل الأصوات، والصرف، والنحو.

فالمعنى الوظيفي الصوتي يعبر عنه (بالفونيمات) التي تؤدي إلى التفريق بين معاني الكلمات فنقول (قام، نام، عام) فالقاف والنون والعين فونيمات فارقة بين معاني الكلمات.

والمعنى الوظيفي على مستوى الصرف ذو أنواع : منها المعنى التقسيمي الذي نلحظه من تقسيم أجزاء الكلمة إلى: (الاسم، والفعل والحرف) ومنها المعنى الذي ينسب إلى عناصر التصريف عند إسناد الأفعال إلى ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب، وتحويل الاسم من الإفراد إلى التثنية إلى الجمع والتأنيث والتذكير والتعريف والتنكير، ومنها المعاني المتعلقة بالصيغ الدالة على المشتقات، ومنها المعاني الدالة على الزوائد واللواصق والتعدية.

أما المعنى الوظيفي النحوي فهو بيت القصيد في هذا البحث ونقصد به معاني الأبواب النحوية، كالفاعلية والمفعولية، والحال، والتمييز، والاستثناء، والنعت والعطف والبدل والمبتدأ والخبر.

وتربط هذه المعاني مجموعة من العلاقات لبيان المقصود منها في الترتيب تمثلها قرائن صوتية كالعلامة الاعرابية، أو نغمة كلامية، أو صرفية كالبنية الصرفية والمطابقة والربط والأداة أو تركيبية كالنظام والرتبة ،ومعنى هذا أن الأبواب النحوية وظائف يعبر عنها بقرائن أو بعبارة أخرى هي معان وظيفية للقرائن المستمدة من الأصوات وعلم الصرف والماثلة في التركيب والسياق.

ولنا أن نتساءل عن ماهية الطرق التي تعبر عن هذه المعاني الوظيفية النحوية؟

1 . طريقة نظام الكلمات:

يردد عبدالقاهر الجرجاني في دلائل الأعجاز دون أن يمل من ترديد فكرته «أن النظم والترتيب هو معاني النحو، وأن الفروق بين المعاني ناشئة من اختلاف نظم الكلام وضم بعضه إلى بعض» (1)

وهذه الفكرة تتطابق إلى حد كبير مع ما ذهب إليه المحدثون (2) حيث يرون أنه كثيرا ما يكون لنظام الكلمات أي ترتيبها معنى نحوي هام يدل على ظاهرة الوضع اللغوي يتمثل في سياق معين داخل وحدة لغوية كبيرة تسمى (الجملة)، وهذا النظام والترتيب للكلمات داخل الجملة يسفر عن سلوك موقعي للكلمات يندرج تحت باب الموقعية، لأن الموقع يتحكم إلى حد كبير في الإعراب الذي هو فرع من المعاني الوظيفية وما يدل عليه من حركات وعلامات.

كما أن لمواقع الكلمات قواعد تنظيمية في أية لغة يجب أن تلتزم في السياق حتى لا يختل المعنى سواء في العربية أم في غيرها.

فاللغة الفرنسية مثلا يترابط سياقها بموجب مواقع مفرداتها وتتغير وظائف أسمائها دون أن تطغى عليها علامات الإعراب ويختل معنى التركيب الفرنسي إذا رصفت مفرداته تدون مراعاة قواعد الموقعية التي تعين مواضع كلمات السياق بموجب أبواب النحو الرئيسية كالفاعلية والمفعولية والظرفية.

1- عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي. 1375.ص55.

2-جعفر دك الباب، الموجز في شرح دلائل الإعجاز في علم المعاني ،ط:1، دمشق.1980م ، ص 40.

2 . طريقة التعليق:

حلل عبدالقاهر الجرجاني المستوى النحوي على أساس فكرة التعليق (معلوم أن ليس النظم سوى تعلق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض، وأخذ يفصل هذه العلاقات ويوضح تلك الطرق التي تؤدي إلى معان نحوية.

فيقول: (والكلم ثلاث: إسم وفعل وحرف، وللتعليق فيما بينها طرق معلومة، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام:

(تعلق اسم باسم، وتعلق اسم بفعل وتعلق حرف بهما) (3)

فإذا بحثنا في المعاني النحوية التي تتكون من هذه التعلقات نجد: أن الإسم إذا تعلق باسم تكونت عدة معان نحوية تعرف: بالخبر والحال والصيفة، والتأنيث وعطف البيان، والبدل والمضاف إلى الثاني وعمل الإسم الأول في الثاني إذا كان إسم الفاعل أو اسم المفعول.

أما تعلق الاسم بالفعل في كون معنى الفاعل أو المفعول به أول المفعول المطلق، أو المفعول فيه أو المفعول لأجله إذا كان المصدر قد انتصب بالفعل.

وأما تعلق الحرف بهما فعلى ثلاثة أضرب:

أحدهما: أن يتوسط بين الفعل والإسم فيعطي معنى حروف ا لجر، والتعدية، حيث تتعدى الأفعال إلى مالا تتعدى إليه بنفسها، كما يعطي معنى المعية أو الاستثناء.

وثانيهما: في تعلق الحروف بما يتعلق به العطف وهو أن يدخل الثاني في عمل العامل في الأول.

وثالثهما: تعلق بمجموع الجملة كتعلق حرف النفي والإستفهام والشرط والجزاء وما إلى ذلك من شأن هذه المعاني أن تتناوله بالتقييد.

وفي هذا الصدد يقول عبدالقاهر الجرجاني:

(فالمعاني التي تنشأ من تعلق الاسم بالاسم أو تعلق الاسم بالفعل أو تعلق الحرف بهما هي معاني النحو وأحكامه فالتعلق والإسناد يفهمان من النحو

3-دلائل الإعجاز ،ص4.

وعنهما تكون المعاني التي يريد المتكلم إبرازها ويستطيع السامع إدراكها ولا ترى شيئا من ذلك يعدو أن يكون حكما من أحكام النحو ومعنى من معانيه).(4) وما يلاحظ أن المعاني التي يقصدها تدور حول وظيفة الأبواب النحوية في السياق.

ويصطلح المحدثون على مصطلح العلاقات السياقية في مقابلة مصطلح (التعليق) للدلالة علي المعاني النحوية حيث تنشأ علاقات من التوافق والإختلاف أو التناظر تحكمها شبكة من القرائن تتحول فيها المورفيمات إلى نظام من العلاقات تتجاور أفقيا من ناحية ورأسيا من ناحية أخرى.

أما العلاقات السياقية فتقوم على قرائن معنوية وأخرى لفظية وكل ذلك يتصل بالمبنى أي المعنى المقامي عند تمام حسان (5) ويقابل السياق اللغوي عند فيرث. (6) وتشمل القرائن المعنوية في الربط بين الأبواب النحوية كالتالي:

قرينة الإسناد	قرينة التخصيص	قرينة النسبة	قرينة التبعية
وهي التي تقوم بوظيفة الربط بين المبتدأ والخبر والفعل والفاعل	منها التعدية والمفعولية والظرفية	وهي معاني حروف الجر التي تنسب بها معاني الأفعال إلى الأسماء	النعت التوكيد العطف البدل

أما القرائن اللفظية فتشمل:

الإعراب الرتبة الصيغة المطابقة التنغيم(7)

4 دلائل الإعجاز،ص4، 8.
5-تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1979، ص 189.
6- كمال بشر،التفكير اللغوي بين القديم والحديث ، دار الثقافة العربية بمصر،1990 - 1991 ص 133.
7- اللغة العربية معناها ومبناها، ص 190.

3. طريقـــــة الإعراب:

يعني الإعراب الترجمة إلى أبواب نحوية وحين تتحول الكلمات بالتحليل الإعرابي إلى أبواب تتضح العلاقات التي بينها لأن هذه العلاقات مقررة في قواعد النحو، فحين نعرب (أكل الولد التفاحة)نقول: أكل: فعل ما ض، معناه: أننا أسميناه بباب نحوى هو: الفعل الماضي ،وحين نقول: الولد: فاعل مرفوع معناه: أننا أسميناه بباب هو: الفاعل ،وحين نعرب التفاحة: مفعولا به ،يعني أننا أسميناه بباب نحوى هو: المفعول به، ويتضح أن الإعراب أمدنا بعدد من الألفاظ المميزة للمعاني النحوية الواردة في الجملة بعضها ذو مدلول صوتي وآخر صرفي وثالث نحوي.

فالصيغة في أكل: (فعل) تعطي مدلولا صرفيا

والتعدية: ذات مدلول صرفي

والمعاني المتصلة بالفعل والفاعل والمفعول به والإسناد ذات مدلول نحوي، كما تدل على أبواب نحوية.

وهذه الألفاظ المميزة نجدها قليلة العدد في اللغات الأجنبية وكثيرة في اللغة العربية ويصطلح المحدثون على تسميتها (بالمورفيم) ونكني أفضل مصطلح (المميز) لأن المورفيم يصلح في دراسة اللغات الإلصاقية (8) مثل: (التركية، المنغولية، المنشورية اليابانية، والباسك)، أما اللغات التي تجنح إلى التغير الداخلي كاللغة العربية ،فالأحسن أن تستعمل مصطلح (المميز، ونتكلم عن ألفاظ مميزة وذلك أقرب إلى الواقع اللغوي.

ولنا أن نتساءل عن طبيعة هذه المميزات؟ وكيف تفهم؟ وما تعريفها؟ ونوعها؟ وتقسيمها؟ وكيف استخدمتها اللغات؟ في التعبير عن المعنى النحوي المطلوب؟.لنقول: تعتبر المميزات واحدة من الأسس التي يرتكز عليها علم النحو وتكون صوتية مثل: (الضمة، الفتحة، الكسرة) كما يظهر من خلال قولنا جاء محمد، أو تتألف من مقطع كامل كأحرف الجر (من، إلى، عن...) أو الأفعال الناقصة مثل

8-علي عبدالواحد وافي، فقه اللغة، ط6، لجنة البيان العربي ،القاهرة،1968.ص 195.

(كان وأخواتها)، أو المشبهة بالفعل (إن، كان، ليت، لعل)، أو أحرف النفي مثل (لم، ما...) وقد تكون تحريفية تقوم على تحطيم الكلمة وتكسيرها كما يظهر في الكلمات الدالة علي جمع التكسير (رجل: رجال، وقلم: أقلام).

وباختصار فإن المميزات تضم جميع الأدوات المختلفة والتي تدخل على الجملة لتدل على المعاني النحوية المختلفة:ويمكن أن نفهم المميزات من خلال المثال التالي:عندما نقول: يساعد الطالب زميلا له في الدراسة نلاحظ: أن هذه الجملة تشكل نوعين من المعاني: معان أساسية والتي هي نوع الماهيات (كالمساعدة، الطالب، الزمالة، الدراسة).ومعان أخرى لواصق وترتبط بعضها ببعض وهي كون المساعدة تحدث في الزمن الحاضر وأنها تتم من قبل الطالب لزميل له وكون الزميل مجهولا ثم كون المساعدة تتم في حقل الدراسة.

والمعاني الثانية بالغة الخطورة فلولاها ما حصل الفهم وإلا كيف لنا أن نفهم عن طريق الماهيات فقط (مساعدة، الطالب، زميل، زميل دراسة) ومن هذا كــله نصل إلى القول بأن هناك أركانا أربعة ظاهرة وضمنية هي التي هيأت لنا فهم الجملة وهي:

أ) الماهيات:

ب) الألفاظ الدالة على الماهيات ويسمى كل منها (سنتيما).

ج) معان تربط بين الماهيات وتسمى المقولات النحوية.

د) ألفاظ تدل على المعاني الرابطة بين الماهيات وتسمى المميز أي المورفيم.

وعلى هذا الأساس يعرف فندريس المورفيمات: (بأنها عناصر صرفية تربط بين الأفكار التي يتكون منها المعنى العام للجملة، وهذه الأفكار واضحة في السمنتيمات أو نواة المعنى المعجمي) (9).

ويطلق تمام حسان مصطلح (المبانى الصرفية) (10) ليدل به على مصطلح (المورفيمات) غير أنه يجد أن مصطلح (المباني الصرفية) لا يكفي للدلالة على

9-فندريس،اللغة،ترجمة محمد القصاص وعبد الحميد الدواخلي، القاهرة،1950ص73.

10-اللغة العربية معناها ومبناها، ص82.

المعاني الوظيفية في بيان طبيعة هذه المورفيمات فيضيف إليه مصطلحا آخر هو مصطلح (المباني التقسيمية) (11) ،وهي المباني التي تندرج تحتها الصيغ الصرفية المختلفة التي يصب في قالبها كل قسم من أقسام الكلمة (الأسماء بأنواعها والصفات، والأفعال، والضمائر، وأسماء الإشارة، والموصولات، والظروف، والخوالف ،والأدوات).(12)

وعلى الرغم من أنها تختلف عن مباني التقسيم فالمورفيمات عند تمام حسان نوعان:

نوع يعتمد على الجذر والصيغة مثل المشتقات: (اسم الفاعل، اسم المفعول الصفة المشبهة، اسم الزمان) وما في حكمها.

والنوع الثاني: لا جذر له ولا صيغة ،وهو جامد غير مشتق وباعتبار الصيغة والجذر واللاصيغة واللاجذر تقسم المورفيمات في الدرس اللغوي الحديث إلى:

مورفيمات حرة (13)	مورفيمات مقيدة	مورفيمات صفرية
مثل: (كتاب، قلم، أنا،هو)	ألف الإثنين في (كتابان)	الضمائر المستترة
	واو الجماعة: (يكتبون)	الصيغة في المشتقات
	ياء المخاطبة: (اكتبي)	الإسناد في الجملة

وتنحصر هذه المورفيمات بأنواعها الثلاثة في:

1 -التعريف

2 -التصنيف

3-التوزيع

ومعنى هذا أن إضافة مورفيم إلى مورفيم آخر أو نزعه منه أو مقابلته بآخر أو تحديد المورفيم الصفري يؤدي إلى تصنيف وتحديد هذه المورفيمات في أية لغة أي من خلال تحليلنا المورفولوجي (الصرفي) نستطيع أن نحدد طبيعة

11-نفسه، ص 83.

12-نفسه ،ص 90.

13-14 تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، القاهرة، 1955 ،ص 199.

المورفيم في اللغة والتي تتمثل في:

أ) بنية المورفيم

ب) معنى هذه البنية سواء أكان وظيفيا أم دلاليا

ج) وظيفة المورفيم

فالفعل (كتب) في اللغة العربية يمكن تحليله مورفولوجيا على النحو التالي:

أ) مورفيم حر يتمثل في جذر (ك، ت، ب)

ب) مورفيم صفري يتمثل في صيغة (فعل) التي تدل على معنى الكتابة والزمن الذي حدث فيه الفعل.

ج) مورفيم صفري آخر هو الضمير المستتر والمقدر بـ(هو) أي أنه يدل على الإسناد إلى الغائب.

د) مورفيم مقيد: يتمثل في حركة الفتح التي تدل على البناء.

واستنادا على ما تقدم شرحه نستنتج أن في كل لغة من لغات العالم طرقا مختلفة تستخدم للوصول إلى المعاني النحوية، وتلعب المورفيمات الدور الرئيسي في كل منها ومن هذه الطرق نذكر طرقا تعبر عن معنى داخلي على مستوى الكلمة تتمثل في استخدام (اللواصق، الجنس، العدد، التحريف الضمني، الشخص) وطرقا تعبر عن معنى نحوي خارج عن مستوى الكلمة يحدد الإطار الصوتي الذي وضعت فيه الجملة فيستخدم (النبر، والتنغيم) وغيرهما.

1 . طريقة استخدام اللواصق.

اللواصق جمع لاصقة مأخوذة من (AFFISCUS) اللاتيني وتعني الملحق أو المضاف، وهي مورفيمة ذات معنى قواعدي يمكن أن يكون قبل الجذر فنسميه سابقة كالسين في (سنكتب) والياء في (يجتهد) والهمزة في (أكتب) ونعني بذلك الملصق من الأمام كما نسمي الملصق من الخلف (لاحقة) ونمثل لذلك بالواو والنون في (يكتبون).

وتسمى اللغات التي تقوم على استخدام اللواصق باللغات اللصقية،

وهناك لغات لا تعتمد على السوابق مثل اللغة التركية وتعبر عن معانيها النحوية بواسطة اللواحق دون سواها حيث تبدأ كلماتها بالجذر الذي يتبع بعدد من اللواصق كما نلاحظ وجود لغات تفضل استعمال السوابق دون اللواحق إلا فيما ندر مثل لغات السواحيلي.

أما اللغات الهند -أوروبية فتعتمد علي السوابق واللواحق وإن كانت كثيرا ما تفضل اللواحق وتقسم اللواصق إلى:

لواصق ضمنية: وتستخدم للوصل بين الكلمات وتلاحظ في اللغات الهند -أو روبية.

لواصق مقحمة: وهي التي تقحم في جذر الكلمة للتعبير عن معنى قواعدي ما.

لواصق تحريفية: وهي التي تدخل على جذر الأفعال المتكونة من الأحرف الصامتة في اللغات السامية (الأكادية ،الأشورية ،البابلية ،والعربية) فجذر (كتب) يعبر في اللغة العربية عن الكتابة ويمكننا أن نضع بين هذه الأحرف غير المصوتة لواصق مختلفة فتبدل معناها.

ك.ت.ب للمجهول نقول كتب

للدلالة على اسم الفاعل كاتب

للدلالة على اسم المفعول مكتوب

2-طريقة الجنس:

يظهر مميز التذكير عن التأنيث بمد صوتي يطرأ عادة على أواخر الكلمات يتجلى في استخدام (التاء المربوطة في تأنيث الأسماء والصفات) فنقول: في حالة الإفراد: فاطمة

وفي حالة الجمع: فاطمات

كما تستخدم الألف المقصورة في: حبلى

والألف الممدودة في حمراء

وما نشير إليه أن استخدام هذه المميزات للدلالة على التأنيث

مضطردة،فهناك مفردات لم تخضع لهذه القواعد وتدل على التأنيث دون استخدام مميز مثل: (حال، طريق.... الخ).

3- طريقة العدد

احتفظت اللغة العربية بالتثنية وتستخدم للتعبير عن المثنى الألف والنون في حالة الرفع، (الياء والنون) في حالتي النصب والجر وما يلاحظ أن الألف والنون والياء والنون مورفيمات تعطي معاني نحوية وصرفية في آن واحد وكذلك الواو والنون والياء والنون في حالة الجمع أي جمع المذكر السالم.

4- طريقة التحريف الضمني:

كثيرا ما يعبر عن المعاني النحوية بتبديل الترتيب اللفظي أو بصورة أخرى هي التحريف الضمني لجذر الكلمة نفسه، واللغة العربية تعرف هذا اللون من التحريف في جمع التكسير وما هو معروف أن هذا التحريف منتشر في اللغات الهند -أوروبية.

5- طريقة استخدام الضمائر:

تؤدي الضمائر في اللغة العربية معاني عديدة تتجسد من خلالها صيغ الماضي والمضارع والأمر، ومفهوم المتكلم والغائب والمخاطب والمفرد والمثنى والجمع ،ومعاني دالة على التذكير والتأنيث ،ومعاني أخرى تختص بالإعراب ؛إذ تعبر الضمائر المنفصلة عن حالات تخص الرفع لتعطي معنى الفاعلية وبعضها الآخر يختص بالنصب، وتعبر الضمائر المتصلةعن معاني الرفع والنصب كما تؤدي ضمائر المخاطب المرفوع قيما خلافية في التذكير والتأنيث المفردين (ت/ ت) ويهمل الجنس في مورفيمة التثنية (ان) ويعبر عنه بضمير موحد.

15-عبدالقادر الفاسي الفهري،اللسانيات واللغة العربية، منشورات عويدات،بيروت، 1986 ص 288.

6- طريقة الإضافة :(16)

كثيرا ما تلتصق جذور الكلمات لتشكل مع بعضها كلمات جديدة في اللغات الأوروبية، أما اللغات السامية فوجود ذلك فيها أمر نادر واللغة العربية تفضل استعمال الكلمات بمفردها ونادرا ما تصوغ الكلمات من الجذور المختلفة إلا أن هذا موجود في اشتقاق الأسماء فنقول: معديكرب، وبعلبك (في حالة التركيب المزجي).

7- طريقة استخدام الكلمات المساعدة:

تقوم الكلمات المساعدة (الأحرف) في بعض اللغات بتأدية نفس المهمة المورفيمية التي تقوم بها اللواصق في لغات أخرى.

والأحرف المساعدة يمكن أن تكون:

1-أحرف جرّ وهي المستعملة في أغلب اللغات وشائعة الاستعمال في اللغة العربية.

2-أحرف العطف (أم، و، مع، ثمت)

3-أل التعريف: وهي تلعب دورا هاما في اللغة العربية والجرمانية وعلى الرغم من (أل) لا تعبر عن العلاقات بين الكلمات إلا أنه رفيق لابد منه للأسماء في حالات نحوية كثيرة فيفرق بينها بين الاسم وغيره ،وتدل علي المعرفة وجنس المتكلم وتتخذ عدة أشكال في الفرنسية (Le , La, Les) أما في العربية فواحدة بالنسبة للمذكر والمؤنث والمفرد والجمع.

4- الأفعال المساعدة: وهي كثيرة في اللغات وإذا كانت (كان) تتصرف شأن الأفعال فإن هذا لايعنينا لأن مهمتها الأولى التعبير عن الزمن فهو في هذه الحالة مورفيما نحويا زمنيا وتعبر بكثرة عن الزمن في اللغات الأوروبية ويضاف إليها في العربية الهمزة والسين.

16-17ريمون طحان، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني،بيروت، 1981.ص143

5- أفعال التفضيل: هذه الكلمات ترافق عادة الصفات ويعبر عنها في اللغة العربية بـ (أ) وبأ فعل) فنقول: أجمل وآحسن وفي اللغة الفرنسية تستعمل المفاضلة (plus, moins).

8-طريقة النبر:

لا يمكن للنبرة أن تؤدي المعنى النحوي إلا إذا كانت متحولة فهناك لغات تستقر فيها النبرة على المقطع الأخير من الكلمة، أو المقطع قبل الأخير، والنبرة في هذه اللغات لا تقوم بأداء المعنى النحوي المطلوب وهكذا فالنبر المتحول (18) هو الذي يعطي المعاني النحوية كما هي الحال في الروسية والإنجليزية والتركية.

9-طريقة التنغيم: (19)

يؤدي التنغيم وظيفة أدائية في اللغة العربية وهو عامل مهم في تصنيف الجمل إلى أنماطها المختلفة التي تدل معانيها على النفس و الإثبات و الإستفهام و التعجب إذ تصلح كل واحدة منها وفقا للون موسيقي معيّن على الرغم مما تحتويه الجملة من أدوات صرفية من شأنها أن تساعد على تحديد نوعها كأدوات الاستفهام وصيغتي التعجب ، وفي كثير من الأحيان يكون التنغيم هو الفيصل في الحكم على نوع الجملة حين تخلو من أدوات الاستفهام.

وفي النحو العربي الكثير من الأبواب النحوية التي تفهم معانيها من خلال موسيقى الكلام وتنغيمه كالشرط والتعجب والنداء.

وما نستنتجه من خلال هذا البحث المتواضع:

-أن اللغة العربية تشترك مع غيرها في بعض الطرق العامة المعبرة عن المعاني النحوية وتتمثل في: (الرتبة ونظام الكلمات) تنفرد عن غيرها بطرق

18-رشاد الحمزاوي. المصطلحات اللغوية الحديثة. حوليات الجامعة التونسية العدد: 1977.14 ص 178.

19-أحمد كشك، من وظائف الصوت اللغوي، القاهرة، 1982 ،ص 60.

تتجلى في التعليق والإعراب بصفة خاصة.

-إن الطرق المعبرة عن المعاني النحوية في اللغة العربية والخاصة بنظام المورفيمات تنقسم إلى قسمين:

أ) طرق معبرة عن المعاني النحوية داخل الكلمة وتتمثل في:

(اللواصق، التحريف الضمني، الجنس العدد، الضمائر، والتعريف)

ب)طرق معبرة عن المعاني النحوية خارج الكلمات وتمثل في استعمال الكلمات المساعدة، الرتبة والتنغيم.

-إن تقسيم هذه الطرق بحسب دلالاتها عن المعاني النحوية يحدد فصائل اللغات في العالم إذ تسمى اللغات التي تعتمد الطرق الأولى باللغات النسجية حيث يصبح المعنى النحوى فيما نسيجا ملتجما ويلتحم بالمعنى اللغوي في داخل الكلمة نفسها.

وتسمى اللغات التي تستعمل الطرق الثانية بالتركيبية لأن المعاني النحوية تظل منفصلة عن المعاني اللغوية فالمعنى اللغوي يظل مركزا في داخل الكلمة أما المعنى النحوي فيعبر عنه بالكلمات المساعدة التي تضاف إليه أو عن طريق نظام الكلمات أو النبر الذي يقع على الكلمة.

-تحمل المميزات أو (المورفيمات) معاني ذات مدلول صرفي وصوتي ونحوي في آن واحد كما هي الحال (في المثنى والجمع) الأمر الذي يصعب فصله ويعزز الصلة بين المعنى النحوي والصرفي ولعله السبب الذي دفع النحاة القدماء إلى عدم الفصل بين الصرف والنحو.

-إن الفرق بين دراسة المعاني النحوية عند القدماء والمحدثين هو فرق في المنهج والمصطلحات المستعملة.

-إن المعاني النحوية لا يمكن أن تدرس بمعزل عن المعاني الوظيفية الصوتية والصرفية.□



ظاهرة الإبدال عند اللغويين والنحاة العرب

الدكتور عبد الله بوخلخال
جامعة قسنطينة

تقـــــديم

يدرس هذا الموضوع مفهوم الإبدال لغة واصطلاح عند اللغويين والنحاة العرب قديما وحديثا. وتوضيح الفروق الموجودة بينه وبين الإدغام والقلب المكاني والاعلال..

وتحديد المصطلاحات المستعملة في الإبدال، وذكر ما يقابلها باللغة الفرنسية.

1) مفهوم الإبدال:

الأصل في الإبدال لغة هو «جعل شيء مكان شيء آخر» (1) ويقال: «أبدل الشيء بغيره ومنه: اتخذه عوضا عنه وخلفا له» (2).

أما مفهومه الاصطلاحي عند النحويين واللغويين العرب، فهو وضع حرف ليس من الحروف الأصول في الكلمة، مكان حرف آخر من الحروف الأصول في أثناء الكلام لضرورة لفظية، قصد التخفيف، والبحث عن تيسير النطق، وسهولته على اللسان «ليكون تناولها من وجه واحد» (3) من «غير أن تدغم حرفا في حرف وترفع لسانك من موضع واحد» (4).

وهو بذلك يشكل موضوعا رئيسيا في باب التغيرات الصوتية الصرفية التي تتعرض لها الكلمة العربية «حين تتجاور الأصوات داخل الكلام ويؤثر بعضها في بعض حسب قوانين صوتية» (5) معروفة في جميع اللغات بعامة، إذ أنه من المعروف أن لكل وحدة صوتية (phonéme) صفات خاصة في أثناء حدوثها وإخراجها كأن تكون (حرفا) صامتا أو مصوتا (حركة قصيرة أو طويلة)، مجهورا

---

(1) اللسان مادة/بدل.

(2) المعجم الوسيط مادة/بدل. تعد مادة (بدل) ومشتقاتها الاسمية والفعلية هي المصطلح الأساسي الذي وصنعه الخليل بن أحمد واقره سيبويه واستقر بعد ذلك عند جميع النحاة واللغويين.

(3) المقتضب 1 / 360 وانظر الكتاب 4 / 478 «وإنما دعاهم إلى أن يقربوها ويبدلوها ان يكون عملهم من وجه واحد، ويستعملوا ألسنتهم في ضرب واحد» وانظر جـ4. ص 479.

(4) الكتاب 4 / 237 والمقتضب 1 / 199 «وهذا البدل ليس ببدل الإدغام الذي تقلب فيه الحروف ما بعدها» وانظر سر صناعة الاعراب، جـ1. ص 72.

(5) التطبيق الصرفي. ص 156.

أو مهموسا، شديدا أو رخوا، مطبقا أو منفتحا، مفخما أو مرققا، مستعليا أو مستفلا، أو أغنّ أو لينا أو أغنّ منحرفا، أو مكررا، أو متراخيا أو منسوبا إلى مخرج معين، أو غير ذلك من الصفات الدقيقة التي فصلها علماء اللغة العرب القدماء والمحدثون.

ومعرفة صفات الحروف وكيفية حدوثها مهمة جدا في موضوع الإبدال، وتحليل التغيرات الصوتية، الناتجة عن تجاور هذه الحروف، داخل الكلام، وتأثير الحرف القوى في الضعيف، وتحويله إلى أقرب الحروف إليه، حتى يتم التجانس والتخلص من بعض القيود النطقية بتحقيق الانسجام بين أصوات الكلمة، والاقتصاد في المجهود العضلي لدى المتكلم بالخفة في الكلمة والتيسير على اللسان لأن تجاور بعض الحروف غير مستحسن عند العرب (6) مثال ذلك: إننا ونحن نقرأ في القرآن الكريم الآية: «السابعة من سورة الفاتحة».

«أهدنا الصراط المستقيم» «فنطق» «الصراط» بالصاد مع أن الحرف في الأصل «سين» وأصل الكلمة «السيراط» غير أن«السين» مهموسة، وهي ضعيفة تأثرت بالراء مجهورة أقوي منها، كما تأثرت بالطاء التي هي حرف مطبق مفخم فانقلبت السين إلى صاد، حتي يتم الانسجام بين حروف الكلمة، وتسهل على النطق.

ونستخلص ذلك التفاعل بين أصوات الكلمة وتغيراتها وتأثيرها في بعضها من التقابل الفونولوجي حسب الجدول التالي:-

السين: مهموسة + غير مطبقة.

الراء: مجهورة + غير مطبقة

الطاء: مجهورة + مطبقة

الصاد: مهموسة + مطبقة

فوضع السين في الكلمة من خلال الجدول ضعيف، مقابل قوة الراء والطاء في صفتي الجهر والاطباق لذا أنقلب إلى حرف قريب من السين في المخرج والهمس

---

(6) أنظر: العين 1 / 63 والبيان والتبيين 1 / 67 و389.

والرخاوة، ويشترك مع الطاء في صفة الاطباق والتفخيم وهي الصاد.

وبذلك يكون مفهوم الإبدال عند النحاة، تقريب الأصوات اللغوية في أثناء النطق تقريبا جزئيا في بعض الصفات المشتركة، وهو المعبر عنه في البحث الحديث بالماثلة الجزئية (7) ولم يؤد هذا التقريب إلى الإدغام الذي هو إدغام حرف في حرف ونطقها حرفا واحدا مشددا عليه.

والغرض من الإبدال هو التخفيف من ثقل بعض الحروف المتجاورة التي تسبب عدم الانسجام الصوتي في الكلمة وتجهد أعضاء النطق.

والإبدال هو -كما قلنا سابقا- إقامة حرف ليس من حروف الأصول في الكلمة مكان حرف من الحروف الأصول في المكان نفسه نحو: مزدهر ومصطبر «مفتعل» وأصلها مزتهر ومصتبر، فأبدلت التاء طلبا للإنسجام والتجانس في الكلمة حتى «يكون عملهم من وجه واحد ويستعملوا ألسنتهم من ضرب واحد »(8).

والإبدال أو القلب بهذا المفهوم غير: «القلب المكاني» (9) الذي يتغير فيه ترتيب حروف الكلمة الأصلية بتقديم بعض أجرفها الأصول عن البعض الآخر، وبذلك يكون «كل قلب بدلا وليس كل بدل قلبا» .

والإبدال أيضا غير الإدغام (10)، لأن الإدغام يشترط فيه تطابقا كليا بين الحرفين مخرجا وصفات، والإبدال يحدث فيه تقارب بين الحرفين المتجاورين في بعض الصفات، ولم يقع التماثل الكلي الذي يؤدي إلى التطابق بينهما، وبذلك لا يحدث الإدغام، وقد يؤدي الإبدال إلى مثل هذا التطابق الكلي ثم يكون الإدغام في نحو:

مذتكر مذدكر مذدكر مدكر

وكذلك الإبدال ليس إعلالا في مصطلح النحويين العرب لأن الإبدال خاص بجيمع حروف البناء والاعلال خاص بحروف العلة والهمزة (11)، وبذلك يكون كل

---

(7) Assimilation partielle

(8) الكتاب جـ4، ص 478.

(9) Métathése

(10) Contration géminative أو Assimilation total

(11) لم يجر الاصطلاح بتسمية الهمزة حرف علة وإن شاركت حروف العلة في ظاهرة كثرة التغيرات والتخفيف والحذف والإبدال.

وكذلك يكون مصطلح الإبدال أعم من مصطلح. القلب المكاني، والإدغام، والاعلال.

فالقلب المكاني مقيد بجعل حرف من الكلمة مكان غيره منها وجعل ذلك الغير مكان ذلك الحرالإدغام فهو مقيد بالآتيان بحرفين مثلين أو متقاربين متجاورين لا يوجد بينهما فاصل وأولهما ساكن والآخر متحرك وإخراجهما مخرجا واحدا نحو: مد وشد وقرب ومدكر وأصلها: مدد شدد وقررب ومذدكر.

أما الاعلال فهو مقيد بالتغيير الذي يقع للكلمة التي أحد حروفها الأصول حرف علة وهي الوار والياء والألف وقد أدخلوا معها الهمزة لأنها أكثر الحروف عرضة للتغيير بالتخفيف والحذف والقلب والإبدال والاسكان، وذلك لطلب الخفة من جهة ولكثرتها في الكلام من جهة أخرى، وبذلك يكون كل إعلال إبدالا وليس كل إبدال إعلالا.

2) تاريخ البحث في الإبدال:

يرجع بحث ظاهرة الإبدال في اللغة العربية إلى العهود الأولى التي ظهر فيها وضع القواعد العربية مع الرواد الأوائل أمثال: عبدالله بن أبي إسحق الحضرمي (29 - 117 هـ) وعيسى بن عمر الثقفي، (ت149/) وأبي عمرو بن العلاء (70 - 154 هـ) والخليل بن أحمد (100 - 175) ويونس بن حبيب (90 - 182) (12).

وهذا ما نجده في كتاب سيبويه الذي يعم أقدم ما وصل إلينا من مؤلفات النحو العربي وهو يضم إلى جانب آراء مؤلفه - سيبويه (148-180 هـ) جهود نحويين آخرين سبقوه أو عاصروه فعرف بآرائهم وذكرها بأمانة في كتابه.

ولقد اهتم النحاة واللغويون والأدباء والنقاد في تلك الفترة الزمنية بموسيقى اللفظ وتناسق الأصوات، فاهتموا بقضية التجانس والتنافر بين حروف الكلمة الواحدة أو الجملة، أو حتى البيت من الشعر مما يدخل في عداد الفصاحة.

(12) انظر في هذا الموضوع: علم اللغة العربية ص 84 ودراسات في كتاب سيبويه ص 9 ومقدمة كتاب سيبويه جـ1 ص 9 والتعبير الزمني عند النحاة العرب جـ1، ص 24

يقول الجاحظ (ت 255 هـ) وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر تراها متفقة ملسا ولينة المعاطف سهلة، وتراها مختلفة متباينة ومتنافرة ومستنكرة، تشق على اللسان وتكده، والأخرى تراها سهلة لينة ورطبة متواتية، سلسة النظم خفيفة على اللسان، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد (13).

وتجاوزت عنايتهم بالتجانس والتنافر بين الحروف في الكلمة الواحدة أو في الكلمتين المتصلتين من الوصف إلى التحليل والتعليل ووضع قواعد تلك الظواهر اللغوية، لأسباب صوتية تتعلق بصفة الحروف أو بنية الكلمة، فحددوا حروف الإبدال وعللوها، وبينوا الحروف التي تتميز بالخفة وتسهل في النطق لذا تكثر في الكلام وهي الحروف الذلقية والشفوية.

قال الخليل بن أحمد عن خفة حروف الإبدال والحروف الذلقية والشفوية وحسن جرسها، مما أدى إلى امتزاجها بغيرها في أغلب كلام العرب «لأنك لست واجدا من يسمع في كلام العرب كلمة واحدة رباعية أو خماسية إلا وفيها من حروف الذلق والشفوية واحد أو إثنان أو أكثر ثم قال: «وإن وردت عليك كلمة رباعية أو خماسية معراة من حروف الذلق أو الشفوية ولا يكون في تلك الكلمة من هذه الحروف حرف واحد أو إثنان أو فوق ذلك، فأعلم أن تلك الكلمة محدثة مبتدعة ليست من كلام العرب (14).

كما تنبه النحاة العرب إلى الثقل الموجود في نطق الأحرف المتنافرة إذ لا يكاد يجيء في كلام العرب ثلاثة أحرف من جنس واحد في كلمة، لصعوبة ذلك عليهم وأصعبها حروف الحلق (15)، وكلما جاء ذلك أبدلوا أحد حروفها حرفا آخر حتى يسهل نطقها وتنسجم موسيقى حروفها وحركاتها وهذا ما دعاهم إلى البحث في ظاهرة الإبدال التي تشيع في العربية، منذ البدايات الأولى لوضع قواعد اللغة العربية بأصواتها وصرفها ونحوها وبقية علومها المختلفة.

---

(13) البيان والتبيين جـ1، ص 67 وانظر ص 389.
(14) العين 1/58 وانظر: سر صناعة الأعراب 1/74.
(15) انظر: سر صناعة الأعراب 1 / 75

فهذا الخليل بن أحمد الفراهيدي (100 - 175 هـ) رائد البحث الصوتي عند العرب يتناول قضية الإبدال بعمق في معجمه «العين» وكتاب «الجمل في النحو» إذا صحت نسبته إليه.

يقول: «ضجع فلان ضجوعا: أي نام فهو ضاجع، وكذلك: اضطجع وأصل هذه الطاء تاء، ولكنهم استقبحوا أن يقولوا: اضتجع (16) وهو هنا يشير إلى إبدال تاء الافتعال طاء بعد حروف الاطباق.

وقال في تعليل قوله تعالى (وإذا الرسل أقّتت) (المرسلات / 11) «أصله وقتت من الوقت» (17) وقال: التاء التي تكون بدلا من السين مثل «طست» والتاء بدل من السين لأن الأصل طس، والدليل علي ذلك أنك إذا صغرت قلت: طسيس فترده الى السين، وكذلك تفعل العرب إذا اجتمع حرفان من جنس واحد جعلوا مكانه حرفا من غير ذلك الجنس من ذلك قوله عزوجل (وقد خاب من دساها) (الشمس / 10) معناها: دسسها ومثله قوله عزوجل (ثم ذهب إلى أهله يتمطى) (القيامة / 33) أي: يتمطط، فحولت السين والطاء ياء.

قال العجاج (18): «تقضي البازي إذا البازي كسر» أراد تقضض فحول الضاد فاعلم (19) واضح من هذا أن بدايات بحث ظاهرة الإبدال في التراث اللغوي العربي بدأت مع الخليل بن أحمد ثم اتضحت معالمها وضبطت قواعدها بدقة مع سيبويه والذين عاصروه أو جاؤوا من بعده».

وقد تعرض سيبويه إلى ظاهرة الإبدال في «الكتاب» في أكثر من مائة موضع (20) وضع له بابين كاملين سماهما:

الأول «هذا باب حروف البدل» حصر فيه عدد حروف البدل» وهي ثمانية

---

(16) العين 12 / 243

(17) الجمل في النحو 242

(18) انظر أدب الكتاب 374 والخصائص 2 / 90 والممتع في التصريف جـ 1 / 374

(19)الجمل في النحو، ص 280 - 281 وانظر ص 282 و283 - 284 ي 293، حيث تعرض إلى مجموعة من الألفاظ التي تغيرت بعض حروفها الأصول بالبدل لضرورة لفضية وانظر مجاز القرآن جـ2، ص 300.

(20) انظر الكتاب جـ2 ص 273، 274، جـ3 ص 258، 331، 544،523،521،464 و جـ4 ص 238 - 240، 305، 306، 316، 319، 351 وباب الإدغام ابتداء من 437.

أحرف من الحروف الأولى (21) أي حروف الزيادة (22) وثلاثة من غيرها، وهي الطاء والدال والجيم.

والثاني: «هذا باب ما تقلب فيه السين صادا في بعض اللغات» (23) وغيرهما من المواضيع الأخرى التي ورد فيها إبدال حرف من حرف «من غير أن تدغم حرفا في حرف وترفع لسانك من موضع واحد» .

وتعرض الفراء ت 207 هـ) إمام مدرسة الكوفة في عصره إلى هذه الظاهرة اللغوية المتفشية في كلام العرب، وذلك في كتابه «معاني القرآن» الذي يعد المصدر الأول الرئيسي في النحو الكوفي، يقول: «اعلم أن دساها من: دسست بدلت بعض سيناتها ياء كما قالوا تظنيت من الظن وقضيت يريدون تقضضت من تقضض البازي، وخرجت أتلعى : ألتمس اللعاع أرعاه، والعرب تبدل في المشدد الحرف منه بالياء والواو(24) وقال: «ومن ذلك: دينار أصله دنار، يدل على ذلك جمعهم أياه دنانير ولم يقولوا ديانير وقال: «وديباج: دبابيج وقيراط: قراريط كأنه كان قراط ونرى أن دساها: دسسها .

يبدو من هذا أن الفراء كان يعتني بقضية الابدا حينما تعرض له في أثناء تناوله بعض الألفاظ القرآنية، فيشير إلى ذلك إشارات متفرقة، ولكنه لم يصنع أبوابا خاصة بهذه الظاهرة مثلما فعله سيبويه والمبرد والمازني في «الكتاب» «المقتضب» و«التصريف».

وقد تعرض ابن السكيت (ت 243 هـ) لقضية الإبدال فجمع في كتابيه «الإبدال» و«إصلاح المنطق» مجموعة من الألفاظ العربية التي مسها الإبدال.

قال: «وقد يبدلون بعض الحروف ياء، قالوا: أما وأيما» (25) وقال: «وسمعت أبا عمرو: يقال: قول الله جل ثناؤه (فانظر إلى طعامك وشرابك لم يتسنه) (البقرة :259) أي لم يتغير، من قوله: (من حماء مسنون) قال: فقل له: إن مسنونا من ذوات التضغيف ويتسن من ذوات الياء قال: أبدلوا النون من

(21) الكتاب جـ4، ص 237.

(22) وهي الهمزة والألف والهاءوالياء والتاء والميم والنون والواو.

(23) الكتاب جـ4 ص 479

(24) معاني القرآن للفراء 3 / 267 وانظر: أدب الكاتب ص 376.

(25) إصلاح المنطق ص 301

وقال: «وحكى الفراء عن القناني: «قصيت أظفاري وحكى إبن الأعرابي: يتسنن ياء كما قالوا: تظنيت وإنما الأصل: تظننت» (26).

خرجنا نتعلى أي نأخذ اللعاعة وهو يقل ناعم في أول ما يبدو، وقال الأصمعي: وقولهم: تسريت، أصلها تسررت من السر وهو النكاح» (27).

يبدو مما رواه إبن السكيت عن هؤلاء اللغويين الرواد أنهم كانوا على دراية كافية ومعمقة بقضية الإبدال في اللغة العربية، وبالألفاظ التي سمعت مبدلة فيها بعض الحروف ومعرفة أصولها.

وقد اهتم المازني (ت / 247 هـ) بقضية الإبدال اهتماما كبيرا وشاملا ودقيقا في كتابه «التصريف» فصنع لذلك أبوابا مختلفة منها «هذا باب ما تقلب فيه الياء واوا» (28) و«هذا باب تقلب الوار فيه ياء » (29) و«هذا باب ما تقلب فيه تاء «افتعل» عن أصلها ولا يتكلم بها على الأصل البتة كما لم يتكلم بالفعل من قال وباع وما كان نحوهن عن الأصل (30).

كما جمع ابن قتيبة (ت / 270 هـ) ألفاظا كثيرة جاءت عند العرب مبدلة حروفها الأصول قال: «تظنيت من الظن وأصله تظننت» (31)، وقال: «قال الله عزوجل: (وما كان صلاتهم عند البيت إلا مكاء وتصدية) (الأنفال / 35)، قال أبو عبيدة: المكاء: الصفير والتصدية التصفيق ورفع الأصوات وأصله من صددت أصد ... فجعل إحدى الدالين ياء (32) وقال: «قال أبو عبيدة: دساها من دسست» (32) «وتمطى أصله تمطط أي مد يده» (32) وغير ذلك مما ورد في كتب ابن قتيبة.

وهذا أبوالعباس المبرد (ت / 258 هـ) إمام مدرسة البصرة في عصره يتناول قضية الإبدال بشمولية وعمق في كتبه وخاصة كتابه «المقتضب» «الذي صنع فيه صنيع سيبويه في «الكتاب» وفي أغلب الأحيان بنفس التعبير.

(26) إصلاح المنطق ص 302
(27) إصلاح المنطق ص 302
(28) انظر المنصف جـ2، ص 157
(29) انظر المنصف جـ2، ص 164
(30) انظر المنصف جـ2، ص 324 حتى 340
(31) أدب الكاتب 376 وانظر مجاز القران جـ1، ص 246
(32) أدب الكاتب 376 وانظر مجاز القرآن جـ1، ص 246

قال في الجزء الأول «هذا باب حروف البدل» (33)، و«هي أحد عشر حرفا منها ثمانية من حروف الزوايد التي ذكرناها وثلاثة من غيرها، وهذا البدل ليس ببدل الإدغام الذي تقلب فيه الحروف ما بعدها»، وقال: «فمن حروف البدل حروف المد واللين المصوتة وهي الألف والواو والياء» (34) والهمزة (35)والتاء(36)والهاء (37) والميم (38) والنون (39) وهي الحروف الثمانية، ثم قال: «أما الثلاثة التي تبدل وليست من حروف الزوائد فأحدها الطاء (40) والدال (41) و«الحرف الثالث الجيم وهي تبدل إن شئت مكان الياء المشددة في الوقف للبيان لأن الياء خفية وذلك قولك تميمج في تميمي وعلج في علي» (42).

وقال سيبويه: وابدلوا الجيم من الياء المشددة في الوقف نحو علج وعوفج يريدون: علي وعوفي» (43) وهي لغة من بني سعد كما يصرح بذلك سيبويه (44) وقد صنع المبرد بابا آخر أيضا للإبدال أطلق عليه «هذا باب من تقلب فيه السين صادا وتركها على لفظها أجود (45)» وذلك لأنها الأصل وإنما تقلب للتقريب مما بعدها فإذا لقيها حرف من الحروف المستعلية قلبت معه ليكون تناولهما من وجه واحد ،وغير ذلك مما هو منثور في كتاب المقتضب.

هذا بيان تاريخ البحث في موضوع الإبدال عند النحويين واللغويين العرب منذ نشأة الدراسة اللغوية النحوية على يد الخليل بن أحمد ومعاصريه ومن جاء بعدهم.

---

(33) المقتضب ج1 ص 199 وانظر الكتاب ج4 ص 237
(34) المقتضب 1 / 199
(35) ج 1 / 200
(36) ج 1 / 201
(37) ج 1 / 201
(38) ج 1 / 202
(39) ج 1 / 202
(40) ج 1 / 202
(41) ج 1 / 203
(42) ج 1 / 203
(43) الكتاب 4 / 240، وانظر 182 وجـ2 ص 422
(44) انظر 4 / 182
(45) المقتضب جـ1 ص 360 وانظر ص 285 و 381 - 382 وجـ 3 / 335 وغيرها.

1 - 4: الإبدال في البحث اللغوي الحديث:

وقد تناول علماء اللغة المحدثون ظاهرة الإبدال أيضا بالدراسة والوصف والتحليل، ولم يضيفوا إلى ما سجله القدماء الشيء الكثير.

فقد سمي بعضهم هذه الظاهرة بمصطلح «المماثلة أو التماثل Assimila-tion» ويطلقونها على الإدغام أيضا (46) وعلى القلب بمعنى الإبدال والتخفيف، باعتبار أن المصطلحات كلها تؤدي إلى التيسير في المنطق وخفة الكلمة، بينما مفهوم المصطلحات عند النحاة العرب قد يتفق في الغرض وفي التغير الصوتي الذي تحدثه في الكلمة، لكنها تختلف من حيث الوصول إلى هذه الخفة والسهولة في الصيغة الجديدة، لذا فإنني أقترح أن يطلق على هذه الظواهر المصطلحات العربية القديمة ومن يريد استعمال المصطلح الجديد يضيف إليه إضافة تحدده بدقة وذلك:

أ)الإبدال يقابل بالمصطلح الأجنبي Assimilation partielle أي مماثلة جزئية أو تماثل جزئي لأنه تقريب بين الحرفين المتجاورين أو المخالفة بينهما في بعض الصفات وليس في كلها، وإلا أصبح إدغاما.

ب)لإدغام يقابل المصطلح الأجنبي Assimilation totaleأو Contraction géminative أي التماثل الكلي، أو المماثلة الكلية لأنه هنا يتم إدغام المثلين المتطابقين مخرجا وصفات أو المتقاربين.

والنحاة العرب القدماء وضحوا ذلك جيدا.

يقول سيبويه «هذا باب حروف البدل من غير أن تدغم حرفا في حرف وترفع لسانك من موضع واحد» (47).

ويقول المبرد: «وهذا البدل ليس ببدل الإدغام الذي تقلب فيها الحروف ما بعدها» (48).

---

(46) انظر الأصوات اللغوية ط 4 ص 179، وعلم الأصوات لما لمبرج ترجمة عيد الصبور شاهين، ص 141 وما بعدها ومعجم مصطلحات علم اللغة ص 95 والمصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية ص 175.

(47) الكتاب 4 / 237

(48) المقتضب 1 / 199

فالفرق بين الإبدال والإدغام واضح عند القدماء نجد إبراهيم وهو يعالج الظاهرتين ويطلق عليهما مصطلح: «المماثلة assimilation وهو يتحدث في هذا الفصل في كتابه «الأصوات اللغوية» (49) عن الإبدال والإدغام معا، وكذلك فعل عبدالصبور شاهين في ترجمته لكتاب: علم الأصوات لمالبرج (50) وكذلك في ترجمته لكتاب: العربية الفصحى لفلايش (51) فيطلق على ظاهرتي الإبدال والإدغام معا مصطلح المماثلة «assimilation» وكذلك فعل عاطف مدكور في كتابه «علم اللغة بين القديم والحديث» (52) بينما خرج علينا معجم: مصطلحات علم اللغة الحديث ،تأليف نخبة من اللغويين العرب (53) بمصطلحين اثنين أحدهما: المماثلة وقابل به المصطلح الأجنبي assimilation، وثانيهما «المماثلة التامة / الإدغام مقابل المصطلح الأجنبي complete assimilation؛و total assimilation.

وواضح أن المقصود من المصطلح الأول «المماثلة» هو الإبدال من غير إدغام، والمصطلح الثاني المماثلة التامة: الإدغام، أي فناء حرف في حرف ثان وهو ما يسميه الغربيون: comtraction géminative؛و coaléscence (54) ◻

---

(49) ط 4 / 1971، ص 179

(50) ص 141

(51) ص 219

(52) ص 245

(53) ص 90 وانظر ص 5 من الترتيب الألقبائي الاجنبي.

(54)انظر المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات ص 32 (رقم 593) و56 (رقم 1072) وجاء في: Dictionnaire de linguistique "la coaléscence ou contraction est l fusion de deux ou plusieurs éléments phoniques en un seul" p 91

التداخل اللغوي والثقافي
عند الطبيب ابن زهر من خلال كتابه «التيسير»

الأستاذ جعفر يايوش
جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية-قسنطينة-

تمهيد:

إذا ما أردنا تفكيك هذا العنوان إلى مركباته الأصلية، معناه الوقوف على مظاهر التجديد والتقليد في المباحث الطبية لأبي مروان عبدالملك بن أبي العلاء إبن زهر 557 هـ / 1162 م (*)، ولا يتم هذا العمل إلا بإجراء التنقيب والتقويم لهذا التراث، ولكن استيعاب المستويات المضمونية للنص الطبي لا يتأتى إلا إذا أحيط علما بالوسائل والكيفيات اللغوية المنطقية المنتجة للمضامين بالآليات الأصلية.

وبما أن كتاب «التيسير» عبارة عن «نصوص»، فلابد إذن أن يحدد آلياتها اللغوية، وآلياتها العقلانية، من أجل الوقوف على العناصر الأولية والأسباب الجوهرية لأي موقف أو رأي طبي، وهذه هي مرحلة التعليل أو المسماة بـ«التأويل» لأن هذه «النصوص» الطبية أولا وأخيرا، هي جهد بشري يمكن تحديده في صورتين متلازمتين. صورة «العقل المكون (la raison constitu-ante)، والعقل المكون (la raison constitiuée) ، حسب رأي لالاند، إذ يقصد بالأول: النشاط الذهني الذي يقوم به العقل حين البحث والدراسة والذي يصوغ المفاهيم ويقرر المبادىء، أما الثاني فهو مجموع المبادىء والقواعد التي نعتمدها في إستدلالاتنا، والذي يهمنا بالدرجة الأولى هو العقل المكون إذ منه يتأسس النظام المعرفي (مفاهيم، تصورات...)، الذي يعطي للمعرفة في فترة تاريخية ما بنيتها اللاشعورية.(1)

(*)انظر حول ترجمة الطبيب أبي مروان عبدالملك بن أبي العلاء زهر إبن زهر الإيادي (ت557. هـ / 1162م)، المصادر التالية: ابن الآبار: التكملة لكتاب الصلة، طبعة روخس - مجريط- مدريد) 1887 م ، مج2، ص 616، ترجمة رقم 1717، ابن أبي أصيبعة: عيون الأنباء في طبقات الأطباء، دار الثقافة، بيروت، لبنان ط 3 ، 1401 هـ / 1981 م ، ج 3 ص ص 106 - 109، ابن العماد الحنبلي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة، بيروت - لبنان (د.ت)، ص 179، المراكشي: الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة ،تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت - لبنان (د.ت) ، السفر الخامس، القسم الأول ، ص ص 18 - 19،محمد بن محمد إبن مخلوف: شجرة النور الزكية في طبقات المالكية، طبعة دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان - 1349 هـ، ج1، ص 131 - ترجمة رقم 383.

(1) أندري لالاند: العقل والمعايير، ترجمة نظمي لوقا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979 م ،ص 12.

ونقصد بكلمة «بنية» وجود ثوابت ومتغيرات، ومن ثمة فنحن نعني ثوابت ومتغيرات الثقافة العربية التي صنعت هذا النظام العربي الطبي.

وهل يعني هذا توحيد بين «العقل» و«الثقافة» التي ينتمي إليها على أساس أنهما مظهران لـ«بنية» واحدة؟.

فإذا ما اتفقنا وتواضعنا على هذا المفهوم، لابد من إرداف شرط مقيد وهو: «الثقافة هي ما يبقى عندما يتم نسيان كل شيء» (2)، إن ما يبقى هو «الثابت»، وما ينسى هو «المتغير» إن المتبقي هو ثوابت الثقافة العربية الإسلامية، هو العقل العربي ذاته.

الآن يمكن رفع المزدوجتين من علي المفهوم، مفهوم العقل العربي الذي عنينا برسم حدوده ومواصفاته، كي ننتقل إلى مرحلة «الحاجة» و«والمساءلة»، ما هو الثابت المتبقي في كتاب «التيسير» لأبي مروان ابن زهر؟ وماهو المتغير فيه؟.

للإجابة عن هذا السؤال، لابد من الإشارة إلي أن كل شيء في هذا الوجود له ظاهر وباطن وعليه فالفعل البشري له ظاهر وله باطن، ونقصد بـ«الظاهر» تجليات الفعل المادية الممكنة بالحس، ونقصد بـ«الباطن» محددات الفعل المادية والمعنوية والعضوية والنفسية الخ...

من خلال المحددات ،ومن خلال هذين المستويين يمكن لنا فهم البنيات العميقة للنص التراثي وللخطاب العلمي عند الطيب بن زهر الأندلسي.

وقد يتساءل البعض، ما هدف دراسة ظاهرة التداخل اللغوي عند الطبيب أبي مروان عبدالملك بن زهر الأندلسي؟ ومن خلال كتابه التيسير بالذات؟

إن مسألة التداخل اللغوي لها علاقة مباشرة بقضية الاقتراض اللغوي بالنسبة للغة العربية من لغات العالم الأخرى، وقد كانت موضوع مناقشات مذهبية وفكرانية (إيديولوجية) خارجة عن مباحث اللغة عند الفقهاء

---

(2) الدكتور عابد الجابري: تكوين العقل العربي، دار الطليعة بيروت ط2 أيار (مايو) 1985 م، ص 38.

والمفسرين.(3)

لكن الفارق بين الطبيب ابن زهر وغيره من الذين بحثوا الموضوع، أنه لم يفرد له كتابا خاصا أو رسالة قائمة بذاتها، وإنما من خلال تعاملنا مع الكتاب، وجدناه كتابا طبيا قابلا للدراسة التطبيقية لمناقشة مسألة التداخل اللغوي، لما حواه من كم هائل للمصطلحات العلمية الأعجمية، إذ تمثل غربة لغوية (xénétisme linguistique) (4) ضمن السياق العام للنصوص الطبية، وهذا يفتح الباب واسعا لمناقشة «المنطوق» في النص، و«المسكوت» عنه، فاللغة مفتاح هذه الأسئلة المشروعة؟!

الموضوع:

1-مصادر الكتاب: الميزة التي ينفرد بها كتاب «التيسير» أن صاحبه أبا مروان يذكر مصادره في الغالب، وهذا دلالة على الأمانة العلمية والموضوعية التي يتميز بها، وقد ألفه بناء على طلب صديقه ابن رشد الفيلسوف (520 هـ -595 هـ / 1126 - 1198 م)، لجعله تفصيلا لكتاب الكليات في الطب وهو الكتاب الذي ألفه ابن رشد ووصف فيه بصورة عامة، ما كان معروفا عن الأمراض في زمانه وبما أنه لم يتطرق إلى التفاصيل في المعالجة كطبيب سريري ممتهن، فإنه طلب إلى صديقه ابن زهر أن يجعل كتابه مشتملا على اختياراته ومشاهداته

---

(3) لقد ناقش هذه المسألة من القدامى بصورة موضوعية علمية، مثل الخليل بن احمد (ت، 175 هـ / 790 م)، وسيبويه (ت177. هـ / 792 م) وابن جني (ت392. هـ / 1002م)، وقد كانت هذه الفئة لا تعتمد الوصف والتنظيرالمجردين، وتطورت هذه النزعة تطورا إيجابيا وانتقلت الى مستوى التحليل والتدوين خاصة على يد الجواليقي (ت. 540 هـ / 1145 م) في كتابه «المعرب من الكلام الأعجمي» والسيوطي (ت . 911 هـ / 1505 م) في «المهذب فيما وقع في القرآن من المعرب»، والخفاجي (ت . 1069 هـ / 1658 م) في كتابه «شفاء الغليل في كلام العرب من الدخيل»، ولمن أراد المزيد من الاطلاع حول هذا الموضوع الحساس والشائك، يرجع إلى: إبراهيم بن مراد: «المصطلح الأعجمي في كتب الطب والصيدلة العربية» دار الغرب الإسلامي بيروت لبنان - الطبعة الأولى - 1985 م (جزءين)، ج1، ص ص 5 - 9.

(4) الغربة اللغوية هي: «صفة اللفظ الأعجمي (المقترض) الذي يبقى دائما أعجميا» أنظر: إبراهيم بن مراد: المصطلح الأعجمي، ج1، ص 82.

في علمي الأمراض والمداواة.(5)

ويمكن لنا تصنيف مصادره حسب نسبتها إلى أصحابها كما يلي:

1-أبقراط:

-كتاب أفيديميا(6)

2-جالينوس:

-الأعضاء الآلمة(7)

-حيلة البرء(8)

-قوانين جالينوس (9)

-منافع الأعضاء (10)

-الميامير (11)

3-حنين ابن اسحق:

- العشر مقالات في العين (12)

4-عبدالملك أبو مروان:

- كتاب الزينة (13)

5-عبدالملك بن زهر، وقد ذكر أنه وقعت في ذلك رسائل كثيرة بين الشيخ عبدالملك والوزير أبي المطرف بن وافد (14).

---

(5) أبو مروان عبد الملك بن زهر: التيسير في المداواة والتدبير، تحقيق الدكتور ميشيل الخوري، تقديم الدكتور محي الدين صابر، دار الفكر دمشق ،سورية الطبعة الأولى 1403 هـ / 1983 م ، ص ص: «ي – ك – ل» مقدمة المحقق.

(6) أبومروان: التيسير، ص 417

(7) أبومروان: المرجع السابق ص 270

(8) المرجع السابق، ص 27

(9) المرجع السابق ص 51

(10) المرجع السابق ص 56

(11) المرجع السابق ص ص 268، 270

(12) المرجع السابق، ص 65

(13) المرجع السابق ص 05

(14) المرجع السابق، ص ص 415 ، 416

وهنالك كتب مجهولة لم يرد ذكر عناوينها وإنما أشار إليها فقط كقوله: « رأيت ذلك في الكتب » (15) أو قوله:

« وقعت في ذلك رسائل كثيرة بين الشيخ عبدالملك والوزير أبي المطرف بن وافد،... والرسائل في أيدي الناس موجودة » (16).

أو مثل ذكره: « ينبغي قراءة الكتب المرسومة المشهورة لجالينوس » (17) أو كما يذكر في موضع آخر من الكتاب: « هذه النسخ التي كان يعول أبي عليها ويقيمها ،وعليها كان وقع اختياره رأوقفها بين يديه ومن بعده رحمه الله.(18)

2-موارد الاستخبار:

أما مصادر الاستخبار ونعني بها العلماء الذين نقل عنهم، سواء من خلال الاطلاع على أرائهم في مصادرهم، أو أخذ ه عنهم بالمشافهة والتجربة، وهؤلاء يمكن تصنيفهم كما يأتي:

1-جالينوس، 50 مرة
2-أبو العلاء زهر، والد الطبيب أبي مروان، 36 مرة
3-أبقراط، 12 مرة
4-عبدالملك بن زهر، الطيب الجد، 06 مرات
5-أرسطاطاليس، 05 مرات
6-سفيان طبيب علي بن يوسف، 03 مرات
7-إبن فضيل، 01

أما الأطباء الذين ذكرهم في معرض الكلام، فمنهم أسقلبيوس، ذكره مرة واحدة (19)، وذكر أيضا بطليموس الفلكي مرة أثناء حديثه في سياق كلامه (20).

وسنعود فيما بعد لتحليل هذه المعطيات البيانية في مبحث التداخل الثقافي عند الطبيب أبي مروان ابن زهر، أما الآن سننتقل إلى موضوع الكتاب وهو المدخل لدراسة المبحث اللغوي وهو أساس وجوهر هذه الدراسة.

---

(15) المرجع السابق ص 310
(16) المرجع السابق ص ص 415، 416
(17) المرجع السابق ص 471
(18) المرجع السابق ص 480
(19)أبو مروان عبدالملك التيسير، ص 108
(20)أبو مروان نفس المصدر، ص 271

3-موضوع الكتاب: من خلال الإطلاع على محتوى الكتاب، نجده كتابا طبيا بمعني الكلمة، فهو مصنف بطريقة كلاسيكية حسب المنهج الجالينوسي في دراسة الإنسان إذ يبدأ بالرأس وعلله ويسير نازلا إلى أن يصل إلى الأمراض السفلى، أي من قمة الرأس إلى أخمص القدم بمنهج رأسي تنازلي.

المتصفح لهذا المؤلف يكتشف أن صاحبه قد ضمنه عددا كبيرا من تجاربه ومشاهداته وآرائه المصححة لما وقع فيه الأوائل من أخطاء، كما يجد عددا لا بأس به من اكتشافاته أو اختراعاته لطرق علاجية لم يسبق إليها،

لقد قسم كتابه التيسير إلى جزءين إثنين وملحق سماه «الجامع»، ويحوي القسم الأول مائة وخمس وخمسين (155) موضوعا طبيا، بينما القسم الثاني إحتوى مائة وثمانية (108) موضوع، أما الملحق فقد ضمنه سبعة وستين (67) وصفة طيبة.

ولقد أقر أكثر من مرة أنه جالينوسي المذهب ويعتمد القياس والتجربة، عند معالجة الحالات المرضية المختلفة.

والذي يهمنا من دراسة كتاب «التيسير» لابن زهر الأندلسي، ليست المادة الطبية والعلاجية، بل الجانب المعجمي الإصطلاحي الذي من خلاله يمكن فهم العلاقات القائمة بين اللغة والثقافة العربيتين بغيرهما من اللغات والثقافات، ومن ثمة إدراك الآليات الداخلية للنص الطبي عند أبي مروان.

4-التداخل اللغوي: من خلال عملية إحصاء المصطلحات الواردة في الكتاب فقد خرجنا بالنسب التالية:

اللغات الأعجمية	عدد المصطلحات	النسبة ٪من 204
الفارسية	94	43,92
اليونانية	70	34,31
السريانية	11	05,39
الأرامية	08	03,92
اللاتينية	05	02,45
العبرية	05	02,45
السنسكريتية	05	02,45
الهندية	04	01,96
البربرية	01	00,49
المصرية القديمة	01	00,49
المجاميع	204	100

إن استقراء هذه اللوحة يبين أن اللغتين الأساسيتين المفترض منهما هما الفارسية واليونانية وتليهما السريانية والأرامية واللاتينية والعبرية والسنسكريتية، ثم تأتي بعد ذلك لغات ثانوية لا يعتد بها وهي الهندية والبربرية والمصرية القديمة، ولغلبة اللغتين الفارسية واليونانية ما يفسر تاريخيا وثقافيا وحضاريا، فالأولى لغة قوم تمازجوا بالعرب تمازجا قويا قبل الإسلام وبعده، وقد ظهر الإقتراض في اللغة العربية من اللغة الفارسية منذ العهد الجاهلي (21)، ثم إن النهضة الطبية العربية الإسلامية وحركة الترجمة، خاصة في العهد العباسي كانت على أيدي علماء قد تكونوا في مدرسة

---

21)انظر ظاهرة تأثر اللغة العربية باللغة الفارسية، صلاح الدين المنجر: المفصل في الألفاظ الفارسية المعربة ط 1 بيروت 1978 / ص 13 قد جمع المؤلف في كتابه الألفاظ الفارسية التي اقترضتها العربية اعتمادا على نصوص من الشعر الجاهلي والقرآن والحديث النبوي وأقوال الصحابة والشعر الأموي.

جنديسابور ببلاد فارس وكان غالبهم من السريان، وكانت منهم أسر مشهورة مثل آل بختشيوع وآل ماسويه.

-أما اللغة اليونانية فقد كانت لغة العلوم والثقافة والمعارف بدون منازع، وهي بذلك تمثل غلبة علمية وحضارية، بدءا مع حركة الترجمة العربية في القرن الثالث الهجري وبعده، فقد أقبل العرب على نقل الثقافة الطبية والصيدلية اليونانية أما بقية اللغات الأخرى بالنسبة لإبن زهر، فهي صنفان، أولهما ذو أهمية خاصة بالنسبة إليه، ويشمل السريانية والأرامية واللاتينية والعبرية والسنسكريتية، فاللاتينية يرجع مدار الاهتمام بها لأنها لغة ثقافية وحضارية في الأندلس، ولأنها كانت تستعمل من طرف الأندلسيين ممزوجة باللهجة الأندلسية المحلية، والعبرية مرجع تواجدها في المعجم الطبي والصيدلي، يعود إلى تواجد اليهود في المجتمع الأندلسي بصورة واضحة وجلية منذ البدايات الأولى للحركة الطبية في الأندلس، بل لقد كان لليهود دور كبير في ترجمة الكثير من التراث الطبي الإسلامي إلى العبرية، أما الأرامية والسنسكريتية والسريانية، فإنها تمثل جانبا مؤثرا بحكم عملية التواصل الثقافي الذي كان متبادلا بين الأندلس والمشرق ،ورحلة الأطباء المتبادلة.

-أما الظاهرة الملفتة للنظر، فهي تناقص حجم المصطلح البربري عند إبن زهر إلى حد يكاد ينعدم، مع أنه عاصر دولتين بربريتين ألا وهما المرابطية والموحدية، وقد كانت اللغة البربرية منتشرة الإستعمال في الأندلس زمن هاتين الدوليتن (22)، بالإضافة إلى أنه كان مقربا من الخليفة المرابطي علي بن يوسف وكذلك الخليفة الموحدي عبدالمؤمن، وهذا إن دل على شيء، فهو يدل على طبيعة العلاقة التي كانت بين ابن زهر واللغة البربرية، وهي أنه لم يكن على علم بهذه اللغة.

-ومن زاوية أخرى، تثبت هذه اللغات، تفتح إبن زهر على اللغات الأعجمية، فهو بإيراده لأسماء الأشياء كما هي على أصلها فكأنه يؤسس لـ« لغة طبية عالمية، وهذا بسبب الظروف العملية الإجرائية آنذاك.

(22)ألبير مطلق: الحركة اللغوية في الأندلس منذ الفتح العربي حتى نهاية عصر الملوك الطوائف ط1 بيروت، 1967، ص ص 29 - 30.

وليس مثل ما أراده كل من الفيلسوفين ديكارت (descartes) ولايبنتز (leibniz) الداعيين إلى إيجاد «لغة فلسفية عالمية» (23) وربما هذا ما يفسر ما يوجد في العصر الحديث من معاجم لغوية علمية، تحوي مفردات تقنية هي هي، سواء كتبت بالحرف العربي، أم بالحرف اللاتيني، فالأمر سيان.

والخلاصة التي نخرج بها حول منزلة المصطلح الأعجمي في كتاب التيسير لابن زهر، هي أن اللغة العربية في ميداني الطب والصيدلة، كما تبرز من خلال كتاب أبي مروان مضطرة إلى التعامل مع غيرها من اللغات بالأخذ منها والاعتماد عليها والتعامل معها لسد الفراغات المعجمية ولتلبية حاجات وضرورات حضارية، وهذا بدوره أكسب اللغة العربية مرونة وقدرة على استيعاب موروث الحضارات السابقة ومن ثمة أمكن التفكير بواسطة آليات العقل العربي في مسائل حضارية غير عربية!...

5-موقف ابن زهر من اللغات الأعجمية: لم يسجل ابن زهر في كتابه أي موقف نظري من اللغات الأعجمية، فكما يبدو من خلال استقراء النصوص، أنه عالم يسعى إلى إرضاء رغبته العلمية والتعبير عما يريده باستعمال لغة علمية وعملية في الوقت نفسه، فهو يستعمل المصطلح الأعجمي حيث يجب استعماله، ويوظف المصطلح العربي أيضا في موقعه المناسب من السياق ويمكن تحديد ذلك من خلال المظاهر التالية:

أ)غلبة المصطلحات العربية االداخل على المصطلحات الأعجمية، إذ ورد 497 مصطلحا عربيا و174 مصطلحا معربا ، فمن المصطلحت العربية نجد مثلا: «أكلة» (24) أو «اختلاج» (25) والتي تعني «تحرك موضع من جلد البدن

---

(23)إبراهيم مراد المصطلح الأعجمي، ج1، ص 157

(24)محمد العربي الخطابي لم يذكرها في كتابه: الطب والأطباء في الأندلس. أنظر: أبو مروان عبدالملك التيسير ص 493.

(25)اختلاج أنظر حوله: أبو مروان التيسير، ص 493 ومحمد العربي الخطابي: الطب والأطباء في الأندلس الإسلامية، دار الغرب الإسلامي بيروت لبنان - الطبعة الأولى 1988، ج 2 ص 290،وانظر كذلك للمؤلف نفسه: الأغذية والأدوية عند مؤلفي الغرب الإسلامي ،دار الغرب الإسلامي بيروت ،لبنان ،الطبعة 1 ، 1990 م ص 532.

حركة ارتعاش وهو اضطراب العضو أو جزء منه لريح مستكنة فيه» (26)، أو «أدرة» والتي تعني: «انتفاخ يحدث في كيس الأنثيين لاجتماع رطوبة فيه أو ريح» (27).

أما المصطلحات المعربة، فهي مثل «أضفار الطيب» (28) و«إكليل الملك»(29) و«عشبة الطحال» (30) و«شجرة الرهبان» (31)، فقد استعملها ابن زهر من غير أن يستعمل ما يقابلها من اصطلاح أصلي أعجمي، وكما قلنا سابقا فإنه لا يعقب على أسماء المصطلحات الأعجمية إطلاقا وإنما يوردها كما هي لأنه يخاطب فئة المختصين من الأطباء وليس عامة الناس وقد صرح في موضع من كتابه بقوله: «إن الانتفاع به لمن لم يحذق شيئا من أعمال الطب بعيد، وإنه ليس على ما أمر به، ولا على غرض مما يريد» (32).

خلاصة القول إن إحتواء كتاب التيسير على هذا الكم الهائل من المصطلحات العربية، 497 مصطلح ومن المصطلحات المعربة 174 مصطلح، ليدل على سعة استيعاب اللغة العربية لأغراض وحاجات الحضارة الإنسانية وإنه لدليل آخر على قدرة التوليد والإشتقاق في اللغة العربية وهذا يزيد من حضوضها لتبقى فوق الزمان لا تنتهي ولا تتوقف بسبب ظروف آنية تعترضها، وبالنسبة لإبن زهر، فهو يبحث عن العملي في اللغة والعلم، فاللغة عنده وسيلة موظفة لترقية العلم الذي إختص فيه، كما يمكن القول أن اللغة العربية على يد إبن زهر الطبيب قلبت قاعدة التعامل الغالب عند بقية الأطباء والصيادلة الذين كانوا معاصرين له، وبين أنه يمكن للغة الأم أن نجد فيها ما قد يعوض عن اللغات الأجنبية الأخرى، وهو بذلك يحقق جانبا مهما في إرساء قواعد المعجم الطبي العربي بالأندلس.

---

(26) ،(27): أبو مروان: التيسير، ص 493، محمد العربي الخطابي، الأغذية والأدوية ص 533.

28)أبو مروان: التيسير ص 517

29)أبو مروان: المصدر السابق ص 518

30)أبو مروان: المصدر السابق ص 522

31)أبو مروان: المصدر السابق ص 527

32)أبو مروان: المصدر السابق ص 6

أما المصطلحات الأعجمية فهي كثيرة ومنها «آس» ، «أترج»، «إثمد» «أسارون»، «أسطوغودس» ، «أشق»، «إشقيل» ، «أغاريقون»، «أفتيمون» ، «أفسنتين» ، «أفيون» ، «أقاقيا» ، «أملج» ، «أنزروت» ، وغيرها من المصطلحات ذات الأصل الفارسي واليوناني واللاتيني وبقية اللغات القديمة مثل السنسكويتية والآرامية والعبرية والمصرية القديمة.

6-التداخل الثقافي: إن أهم ما يبرز ظاهرة التداخل الثقافي في كتاب علمي كـ«التيسير»، هي المصادر التي اعتمدها مؤلفه فيه، ولقد وجدنا بعض الصعوبة، فابن زهر في بعض الأحايين ضنين بذكر مصادره إذا قيس بعلماء آخرين الذين ينسبون كل ما ليس لهم إلى أصحابه، فهو يعزو الأقوال إلي مجهولين كأن يقول: «ذكر الأطباء» (33)، أو «زعموا» (34) أو «وزعم الأطباء» (35) أو «وذكر بعض الأطباء» (36)، ولكن في مواضع أخرى يذكر إبن زهر مصادره، وهي هامة جدا في مثل هذه الدراسة، ولقد سبق وأن قدمنا دراسة إحصائية لها وهي كما يلي:

6-1-المصادر اليونانية: اقترض أبومروان من ثلاثة أطباء ينتمون إلى الثقافة اليونانية، وها نحن نوردهم حسب تراتبهم في كتاب التيسير:

أ)جالينوس: وهو أشهر طبيب يوناني في تاريخ الطب العربي الإسلامي، وخاصة فيما يتصل بالمداواة والعلاج، إعتمده خمسين مرة (50) وذكر له خمسة كتب، وهي «الأعضاء الآلمة» ، «حيلة البرء»، «قوانين جالينوس»، «منافع الأعضاء» و«الميامير».

ب)أبقراط: وهو طبيب يوناني (ت،377 ق م) اعتمده أبومروان اثنا عشر مرة (12)، ولم يذكر له إلا كتابا واحدا وهو كتاب «أفيديميا».

ج)أرسطوطاليس: وهو الفيلسوف اليوناني المقدوني (ت. 322 ق م) ذكر ابن زهر خمس مرات فقط (05) ولم يذكر له أي كتاب.

---

33)أبو مروان: التيسير ص 8
34)أبو مروان: المصدر السابق ص 8
35)أبو مروان: المصدر السابق ص 9
36)أبو مروان: المصدر السابق ص 12

6-2-المصادر الأندلسية: اقترض أبو مروان وأخذ عن أربعة أطباء أندلسيين وهم بحسب الترتيب كما يلي:

أ)أبو العلاء زهر: وهو والد الطبيب أبي مروان، ذكره (36) مرة، ولم يذكر له كتابا واحدا ما عدا إشارة إلى أن له رسالة شهيرة مع الوزير أبي المطرف.

ب)عبدالملك بن زهر: وهو الطبيب الجد لأبي مروان، ذكره ست مرات (06) من غير أن يذكر له مصنفا واحدا.

ج)سفيان: طبيب علي بن يوسف المرابطي، ذكره ثلاث مرات (03) ومن أن يذكر له كذلك أي مرجع.

د)إبن فضيل: وهو أحد أطباء الأندلسو ذكره مرة واحدة في معرض الرد عمن يقولو له بقوله في أحد المواضع الطبية.

6-3-المصادر المشرقية: لم يذكر إلا مصدرا واحدا وهو كتاب «العشر مقالات في العين» لحنين بن إسحاق العبادي» (37)، مرة واحدة فقط.

وهنا تتوقف مصادر إبن زهر الطبيب، فما هي نتائج هذا الاستقراء؟

6-4-نتائج الإستقراء:

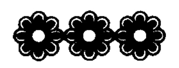
أول نتيجة نخرج بها هي غلبة المصادر اليونانية على المصادر العربية الإسلامية، إذ أخذ كما بينا عن ثلاثة أطباء يونانيين، ومجموع كتبهم ستة كتب (06) إجمالا، والنتيجة الثانية هي الفرق الكبير بين عدد الشواهد اليونانية وعدد الشواهد العربية الإسلامية، فعدد الشواهد الجملي 113 شاهدا منها 67 شاهدا يونانيا، و46 شاهدا عربيا إسلاميا، والنتيجة الثالثة هي أن مصادر ابن زهر كلها يونانية أو عربية إسلامية، وليس بينها أي مصدر فارسي أو هندي، خلافا لما رأيناه من غلبة المصطلحات الفارسية على المصطلحات اليونانية عند الحديث عن ظاهرة التداخل اللغوي في كتاب التيسير، وهذا يعني أن اللغة الفارسية عند أبي مروان كانت أقل عجمة من اللغة اليونانية.

(37)أبو مروان: المصدر السابق، ص 65

وأنه وظفها عنده مثل اللغة العربية.

وأهم إستنتاج حول ظاهرة التداخل الثقافي في كتاب « التيسير » لإبن زهر، هو أن الثقافة اليونانية الطبية والصيدلية كانت ثقافة غالبة، وقد كانت الثقافة العربية معتمدة عليها آخذة منها، وهذا يعني أن التأثير المشرقي أو « الإشراقي » لم يمتد إلي بلاد الأندلس، بل إن المنهج الأرسطي والجالينوسي « العقلاني » كان هو أساس الحركة العلمية في بلاد الأندلس، وذلك له مبرراته التاريخية إذ أن الأندلس منذ البدايات الأولى كانت بالمرصاد لأي مصدر خرافي أو غنوصي دخيل على العقل العربي الإسلامي، فابن زهر بهذا يعبر عن حاجة عميقة كانت تختلج المشروع الحضاري الأندلسي، إنه مشروع إعادة تأسيس « العقلاني » في الثقافة العربية الإسلامية في بلاد المغرب والأندلس بالإعتماد على الأسس والآليات الأرسطية، بعدما قام « اللاعقلاني » في المشرق الإسلامي بعملية تحطيم ذاتية وغلبة النزعة الفيضية والغنوصية على العقل، ولكن هذا لا يعني أن إبن زهر كان ينظر بإعجاب وسحرية للثقافة الطبية اليونانية بل في أحايين كثيرة كان يخالف أستاذه جالينوس حيث يتبين وجه الحق بل ويصحح ما صار متعارفا عليه عند جمهور الأطباء ويصرح بأنهم على خطأ.

أما ما سكت عنه النص ولم يشر إليه من قريب أو من بعيد، فهو عدم ذكر أي طبيب مشرقي، كالرازي ،وابن سينا، وهذا السكوت له دلالته الكبيرة، فالاعتراض عليهما من طرف ابن زهر جاء ضمن إغفاله لهما، وهذا يؤكد وجهة المشروع الأندلسي المخالف في الاتجاه والهدف للمشروع المشرقي الأفلوطيني، إنه -إذن- صراع صامت بين الحقول المعرفية في الثقافة العربية الإسلامية، ولهذا فشلت أي حركة أو نزعة ذات أصول فلسفية فيضية أو غنوصية داخل المجتمع الأندلسي، وكانت الغلبة متقاسمة بين سلطة العقل الأرسطي وسلطة الفقهاء المالكيين في معظم الأحيان|



وسيلة حفظ الشعر الجاهلي في مرحلة إنشاده بين الرواية الشفوية والتدوين

الدكتور يوسف غيوة
جامعة قسنطينة

✍ رواية الشعر الجاهلي قضية شائكة أثارت جدلا واسعا لما اكتنفها من غموض وما قام حولها من شكوك ظلت محل جهود دارسي الشعر العربي من قدامى ومحدثين ، وقد اجتهد من أجل معرفة حقيقتها عدد كبير من العلماء منذ فجر الدراسة الأدبية العربية واستطاعوا أن يحددوا المراحل التي مرت بها وهي عندهم ثلاث:

1-مرحلة الإنشاد
2-مرحلة الجمع
3-مرحلة التدوين

ويهمنا -في بحثنا هذا- المرحلة الأولى التي استمرت طيلة العصر الجاهلي، أي منذ عصر كبار الرواد من شعراء الجاهلية من أمثال زهير بن جناب الكلبي، ومهلهل بن ربيعة التغلبي، وأبي دؤاد الإيادي، والمرقش الأكبر البكري وغيرهم ممن جعل العلماء بدايات نظم القصائد على أيديهم، إلى نهاية الجاهلية وبداية عصر النور الذي هل على العرب والبشرية جمعاء بنزول الرسالة المباركة على نبينا محمد صلى الله عليه وسلم.

فهذه المرحلة الأولى إذن هي مرحلة إنشاد الشعر الجاهلي، التي شهدت عناية العرب به اتخاذه وسيلة لتخليد مآثرهم وبطولاتهم وأمجادهم وهو ما دفعهم إلى حفظه وتعليمه ناشئتهم.

وإذا كان أمر حفظه مفروغا منه، فإن وسيلة الحفظ ظلت محل جدل إلى يومنا، حيث رأى بعض الدارسين أن الرواية الشفوية هي وسيلة انتقال الشعر الجاهلي من جيل إلى جيل حتى وصل إلى عصر التدوين في القرن الثاني حيث دون في دواوين خاصة، ومجموعات عامة، بينما يرى فريق آخر أن معرفة العرب الجاهليين للكتابة، ومن ثم استعمالهم لها في أغراضهم، كانت بالضرورة محفزا لهم كي يكتبوا أشعارهم لأهميتها.

ويقف فريق ثالث موقفاوسطا بين أولئك وهؤلاء، حيث يرى أن العرب الجاهليين كانوا قد دونوا بعض أشعارهم، لكن الرواية الشفوية هي التي حفظت الشعر الجاهلي من التلف والضياع.

وقبل أن نلقي الضوء على آراء هؤلاء وأولئك، نرى أن من الجدير بنا أن

نتعرف على مكانة الكتابة في المجتمع الجاهلي، ومن ثم دورها في تقييد ما يخص حياتهم في المجالات الدينية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية.

لا أحد ينكر وجود الكتابة لدى العرب في العصر الجاهلي، ولا أحد يستطيع دفع استعمال العرب لها في أغراضهم المختلفة، نزعم هذا لأن ما بين أيدينا من دلائل مادية قاطعة تثبت ذلك، وأصح هذه الدلائل وأهمها في رأينا أمران:

أما الأول فلا سبيل إلى الطعن فيه، أو حتى مناقشته، لأنه ببساطة أمر مقدس فهو كلام الله عزوجل، المنزل على نبيه صلى الله عليه وسلم فقد وردت آيات كريمة عديدة تثبت معرفة عرب الجاهلية للكتابة، واستعمالهم لها في بعض أغراضهم الهامة، ومن هذه الآيات قوله عزوجل (يا أيها الذين آمنوا إذا تداينتم بدين إلى أجل مسمى فاكتبوه وليكتب بينكم كاتب بالعدل ولا يأب كاتب أن يكتب كما علمه الله فليكتب وليملل الذي عليه الحق وليتق الله ربه ولا يبخس منه شيئا) (1).

وقوله تبارك وتعالى: (فويل للذين يكتبون الكتاب بأيديهم ثم يقولون هذا من عندالله ليشتروا به ثمنا قليلا فويل لهم مما كسبت أيديهم وويل لهم مما يكسبون)(2).

وقوله عزوجل: (ن والقلم وما يسطرون) (3)وقوله سبحانه وتعالى: (إقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم)(4).

وهذه الآيات التي بها ذكر القلم والكتاب والزبر وغيرها من وسائل التقييد والتدوين، أكثر من أن يتسع لها هذا البحث، وحسبنا ما قدمنا، فهو دليل لا يرقى إليه الشك على معرفة العرب في جاهليتهم للكتابة واستعمالهم لها في أمور حياتهم.

أما الأمر الثاني الذي نجد فيه دليلا مايا على معرفة عرب الجاهلية للكتابة، واستعمالهم لها في أغراضهم الهامة، فهو الشعر الجاهلي نفسه، وما يتضمن من إشارات أو نصوص صريحة تثبت استعمال الجاهليين للكتابة في

1-سورة البقرة، الآية 282

2-سورة البقرة، الآية 79

3-سورة القلم، الآية 01

4-سورة العلق، الآيتان 4،3

آمور حياتهم الخاصة والعامة وهو كثير، نجد أن من العبث أن نستعرضه جميعا في هذا البحث، ومن ثم سنقتصر على بعضه الذي نرى فيه الدليل القاطع على ما نذهب إليه.

ومن هذا اللون قول المرقش الأكبر:

الدار قفر والرسوم كما ✿✿ رقش في ظهر الأديم قلم (5)

ومن هذا اللون كذلك قول لبيد بن ربيعة العامري:

وجلا السيول عن الطلول كأنها ✿✿ زبر تجد متونها أقلامها(6)

ومن هذا اللون كذلك قول امرىء القيس بن حجر الكندي:

لمن طلل أبصرته فشجاني*** كخط الزبور في العسيب اليماني (7)

ومنه قوله أيضا:

أتت حجج بعد عليها فأصبحت ✿✿ كخط زبور في مصاحف رهبان (8)

هذا فيما يخص القلم والزبر والخط والمصاحف. أما فيما يتعلق بالكتابة والكاتب والكتاب، فإن الأشعار التي تضمنت مصطلحاتها كثيرة نكتفي بذكر بعضها كقول سلامة بن جندل:

لمن طلل مثل الكتاب المنمق ✿✿ خلا عهده بين الصليب فمطرق

أكب عليه كاتب بداوته ✿✿ وحادثة في العين جدة مهرق(9)

وقول الأخنس بن شهاب التغلبي:

لابنة حطان بن عوف منازل✿✿ كما رقش العنوان في الرق كاتب(10)

ومن هذا الضرب كذلك، الذي به أمارات جلية تدل على استعمالهم للكتابة في كثير من أغرضهم، الأشعار التي بها ذكر العهود والمواثيق منها قول الحارث بن حلزة الذي قال في شأن بكر وتغلب:

5- أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون 1 / 375 ط. الخالجي 1975.

6- أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس - شرح القصائد التسع المشهورات، تحقيق أحمد خطاب، 1 / 368 ط دار الحرية، بغداد 1973.

7- أمرؤ القيس بن حجر - ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ص 8 ط دار المعارف، مصر ط ثالثة 1969.

8- المصدر السابق ص 89.

9- سلامة بن جندل - ديوان سلامة بن جندل، تحقيق الأب شيخو، ص 05 - ط بيروت 1910.

10- أبو جعفر النحاس - شرح القصائد التسع المشهورات، تحقيق أحمد خطاب 2 / 580.

واذكروا حلف ذي المجاز وما ✿✿ قدم فيه، العهود والكفلاء
حذر الجور والتعدي، وهل من ✿✿ قض ما في المهارق الأهواء(11)

هذا بالنسبة للأدلة المادية المتمثلة في القرآن الكريم والشعر الجاهلي، أما النصوص التراثية وأقوال العلماء وأحكامهم في هذا المجال، فهي لا تقل عما قدمناه في المجالين السابقين، فإذا أخذنا مثلا مسألة العهود والمواثيق، فإن ذكرها ورد لدى كبار القدامى والمحدثين من الدارسين فقد تحدث عنها الجاحظ، فقال: «كانوا يدعون في الجاهلية من يكتب لهم ذكر الحلف والهدنة تعظيما للأمر وتبعيدا من النسيان» (12) فالغرض لدى أبي عثمان بين، فالأمور الجليلة والأحداث الجسام لا يعتمد فيها على الرواية الشفوية، ولا يطمئن العربي فيها إلى الذاكرة، وخاصة إذا كانت نثرية مرسلة لا يقيدها وزن أو قافية، مما يجعلها عرضة للنسيان، من ثم كان لا مناص من اللجوء إلى تدوينها لضمان حفظها، لأن الحلف أو الهدنة ليست من صغار الأمور، وليست من المسائل الشخصية التي تعقد بين الأفراد، وإنما هي أمور عظيمة تعقد بين القبائل يتقدمها السادة النقباء وتشهد عليها جموع الفرسان والأشراف.

وقد تحدث عنها من المحدثين جماعة من كبار الدارسين، فالدكتور ناصر الدين الأسد قال في شأن العهودوالمواثيق والأحلاف: «ولعل الموضوع الثاني الذي كانوا يكتبونه وكانواحريصين على كتابته ما وسعهم الحرص، هو هذه العهود والمواثيق والأحلاف التي يرتبطون بها فيما بينهم أفراد ا وجماعات»(13).

أما الدكتور الطاهر مكي، فقد تحدث عن هذا الأمر في معرض كلامه عن أسباب عزوف عرب الجاهلية عن تدوين أشعارهم، حيث صرح قائلا: «فقصروا تدوينهم على ما اقتضته الضرورات الاجتماعية والإقتصادية من الصكوك والعهود والأحلاف والمواثيق» (14).

11- أبو زكريا التبريزي - شرح المفضليات- تحقيق علي محمد البجاوي - 2 / 750 - ط ، دار نهضة مصر - د.ت.

12- أبو عثمان الجاحظ - الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون 1 / 69 - ط مصطفى السابي الحلي، طبعة ثانية - مصر 1665 - 1969.

13- د / ناصر الدين الأسد - مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ص 65 - ط، سادسة - دار المعارف مصر 1972.

14- طاهر مكي - دراسة في مصادر الأدب،ص17،ط4، دار المعارف مصر :1977

بينما يذكر باحث آخر هذه العهود والمواثيق،وهو الدكتور إبراهيم عبدالرحمن الذي يتناول هذه المسألة ضمن حديثه عن الدواعي التي دعت العرب في الجاهلية إلى تعلم الكتابة والقراءة، فقال: «فقد قامت بينهم وبين الأمم المجاورة، وخاصة الفرس والروم، صلات سياسية واسعة، دعتهم إلى تعلم لغات هؤلاء وأولئك، كما دعتهم إلى تعلم القراءة والكتابة لتسهيل هذه الصلات وكتابة مواثيقهم ومعاهداتهم» (15).

نستطيع أن نستخلص مما تقدم أن الكتابة عند عرب الجاهلية كانت تحتل مكانة ملحوظة، وأن موضوعاتها كانت متعددة، وأدواتها ووسائلها معروفة لدى عامة الشعراء، وعلى أقل تقدير لدى عدد منهم، كما كانت معروفة لدى سادات القبائل وأشرافها، وبخاصة منهم من كان يفد على ملوك فارس والحبشة والروم وغيرهم، من أمثال الحارث بن كلدة وابنه النضر بن الحارث (16) وكذلك من كان على صلة بالديانات السماوية من العرب الذين اعتنقوا اليهودية أو النصرانية، أو اكتفوا بالإطلاع على كتبها عن طريق اتصالهم بالأحبار والرهبان، وهم من الكثرة مما يجعل رصدهم وإحصاءهم أمرا غير معقول في عمل محدود كهذا.

فإذا كانت الكتابة على هذه الصورة لدى عرب الجاهلية، وأثناء إنشاد الشعر الجاهلي فإلى أي حد استغل العرب أولئك معرفتهم لها؟ وهل استعملوها في تدوين أشعارهم وحفظ أهمها على أقل تقدير؟

أراء الدارسين المحدثين في رواية الشعر الجاهلي أثناء مرحلة إنشاده:

تضاربت أراء الدارسين حول قضية رواية الشعر الجاهلي أو كتابته أثناء مرحلة إنشاده، وتفاوتت أحكامهم بين القائلين بالرواية الشفوية كوسيلة وحيدة في حفظ الشعر أثناء المرحلة الجاهلية ونقله إلى المراحل التالية والقائلين بكتابته وحفظه عن طريق تدوينه أثناء مرحلة إنشاده، ثم الذين ذهبوا إلى القول بالمزاوجة بين تقييد بعضه -وهو قليل في نظرهم -ورواية بعضه الآخر وهو أغلبه لديهم رواية شفوية.

15- د / إبراهيم عبدالرحمن - الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، ص 25، ط مكتبة الشباب، مصر.

16- المرجع السابق ص 25.

1- أنصار المزاوجة بين الكتابة والرواية الشفوية:

إذن نبدأ حديثنا عن فئات الباحثين بالفريق الأخير، الذي وقف موقف وسطا، ولم يشأ أن ينحاز إلى ترجيح رأي على آخر، حيث قبل بالدلائل المادية والاستنباطية التي تثبت استعمال العرب في الجاهلية للكتابة وخاصة في شؤونهم الهامة - والشعر من أهمها- كماقبل بالنصوص التي أثرت عن العلماء القدامى، تخبرنا بأن الشعر الجاهلي لم يعرف في مرحلة إنشاده من وسيلة لحفظه غير الرواية الشفوية، تؤيدها هذه الأشعار التي تدل على ذلك والتي سيأتي ذكرها في حينها.

ويأتي في مقدمة هذا الفريق المستشرق العلامة كارل بروكلمان، الذي قال في هذا الصدد: «ولعل عباد الحيرة النصرانيين كتبوا جانبا من أشعار شعرائهم يضا بهذاالخط...

ولكن بديهيا أن الكتابة لم تقض قضاء كليا على الرواية الشفوية»(17)، فالمستشرق الألماني يحصر إمكانية كتابة جزء من شعر الجاهليين في فريق منهم هم: «عباد النصرانيين، وهؤلاء إن فعلوا فإنهم إنما حصروا اهتمامهم في شعر أبناء دينهم، وليس شعر شعراء الجاهلية جميعا، هذه واحدة.

أما الأخرى فإن المستشرق الكبير ترك مجالا للرواية الشفوية، التي بقيت في رأيه تلعب دورها في حفظ الشعر الجاهلي ونقله إلى الأجيال اللاحقة.

وهناك باحث عربي كبير يكاد يتفق مع كارل بروكلمان فيما ذهب إليه، وهو الدكتور الطاهر مكي، الذي يصرح قائلا في هذا المعنى: «ولم تعد معرفة عرب الجاهلية للكتابة موطن شك، إن كثرة منهم في الحواضر، وقلة في البادية، كانت تقرأ وتكتب ولم يعد مناط اختلاف أن بعضا من آثارهم الأدبية قد دون، لكنها آحاد لا تبرر التعميم، لأن الشعر أكثر ما يكون في البادية، والبادية أكثر ما تكون راحلة، وما يكتب في تلك الحقبة من التاريخ حجارة أو عظما أو خشباأو أديما أو عسيبا، أو قماشا، وكان أندرها وأغلاها ثمنا لا يتهيأ نقله في سهولة، فقصروا تدوينهم على ما اقتضته الضرورات الاجتماعية والاقتصادية 1

17- كارل بروكلمان - تاريخ الأدب العربي - ترجمة د / عبدالحليم النجار - 1 / 63ط،رابعة دار المعارف، مصر.

من الصكوك والكتب الدينية. والقليل من الشعر، أما كثرته الغالبة فكان مجال حفظها الذاكرة والرواية». (18).

ويخرج من حديث الدكتور الطاهر مكي بنتائج نراها تشكل جوهر فكرته، ونحددها فيما يلي:

أ- يسلم الباحث العربي الكبير بمعرفة العرب في الجاهلية للكتابة، وبخاصة منهم أبناء الحواضر.

ب- مادون من آدابهم يسير لا يعتد به وذلك لأسباب حددها الباحث في كون الشعر إنما يكون في البادية، أو أغلبه هناك، ولما كانت هذه تحيا على الترحال والتنقل من مكان إلى آخر حسب توفر الماء والكلأ، ولما كانت وسائل الكتابة ما زالت في أغلبها بدائية لا يتهيأ نقلها في يسر، فإن العرب الجاهليين قصروا استعمالها على أغراض ضرورية لا غنى لهم عن تدوين أمورها، كالعهود والأحلاف والصكوك، والكتب الدينية، وغير ذلك مما يصعب حفظه في الذاكرة، ونقله إلى الأجيال الجديدة عبر الرواية الشفوية.

فالدكتور الطاهر مكي لم يشأ أن يرسل حكمه دون تعليل، أو تحديد الأسس التي بناه عليها. وهو بعد هذا وذاك يتفق مع سلفه كارل برو كلمان في الفكرة القائلة باعتماد عرب الجاهلية في حفظ أشعارها على الرواية الشفوية مع التسليم باستعمالهم للكتابة غير أن الرجلين يختلفان في مواطن الإستعمال، فبينما يذهب الباحث المستشرق إلى تحديد بعض أشغال النصارى كمادة للتدوين، الذي قام به عباد ملتهم بالحيرة، يرى الباحث العربي أن الكتابة التي كانت عزيزة في ذلك الزمن، استعملت في مجالات أخرى لا تفيد فيها الرواية الشفوية.

2- أنصار الرواية الشفوية كوسيلة وحيدة لنقل الشعر الجاهلي في مرحلة إنشاده:

أما الفريق الثاني من الباحثين فإن أصحابه يرفضون أن يكون للكتابة أي دور في حفظ الشعر الجاهلي طيلة مرحلة انشاده ونقله إلى العلماء الرواة الذين قاموا بتدوينه في القرن الثاني الهجري. ويأتي على رأس هذا الفريق

18- د / طاهر مكي، دراسة في مصادر الأدب، ص 17.

الدكتور شوقي ضيف، الذي يجتهد من أجل إستنباط أدلته التي يدعم بها فكرة الرواية الشفوية واقتصار دور حفظ الشعر الجاهلي في مرحلة إنشاده عليها، من القياس على مسألة جمع القرآن الكريم ثم الحديث النبوي الشريف وفي هذا المعنى يصرح قائلا: «وإذا كان القرآن على قداسته لم يجمع في مصحف واحد إلا بعد وفاة الرسول، وبعد مشاورة بين أبي بكر رضوان الله عليه والصحابة، فذلك وحده كاف لبيان أن العرب لم تنشأ عنهم في الجاهلية فكرة جمع شعرهم أو أطراف منه في كتاب، إنما نشأ ذلك في الإسلام وبمرور الوقت، أما في الجاهلية فكانوا يعتمدون فيه علي الرواية وكان الشاعر يقف فينشد قصيدته، ويتلقاها عته الناس ويروونها.

ومعنى ذلك أن النهر الكبيرالذي فاض بالشعر الجاهلي إنما هو الرواية الشفوية، ويدل على ذلك أقوى الدلالة أن الحديث النبوي ظل في أغلب أحواله يعتمد على الرواية والمشافهة إلى نهاية القرن الأول للهجرة، وإذا كان الحديث بما له من قدسية لم يعمدوا إلى تدوينه تدوينا عاما إلا بعد مرور نحو قرن على الهجرة الشريفة فأولى أن يكونوا قد تبعوا ذلك في الشعر الجاهلي» (19).

إن موقف الدكتور شوقي ضيف واضح لا يحتمل تأويلا، ولا يقبل جدلا، فالعرب في رأيه أصحاب تقاليد ثابتة في نقل أشعارهم من جيل إلى جيل بل في تراثهم أيا كانت قيمته الروحية والوجدانية، وأيا كانت قدسيته ومن ثم فإن المنطق يقضي أن يكون الشعر قد تنقل من الجاهلية إلى ما تلاها من العصور عن طريق الرواية الشفوية وحدها.

إن هذا الموقف من الدكتور شوقي ضيف لم يأت نتيجة دراسة عميقة خص بها هذه القضية، وإنما بناه على قياس - كما أسلفنا- ضمن دراسة شاملة خص بها الأدب الجاهلي جميعا، ومن هنا لم يشأ أن يطنب ويتوسع كثيرا فيبحث مسألة الرواية الشفوية، بل اطمأن إلى استنباطه ذلك فبنى عليه حكمه النهائي في حق هذه المسألة.

19-دكتور شوقي ضيف - تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ص 141 - ط سادسة دار المعارف، مصر، د.ت.

وهذه السمة التي اتسم بها حكم الدكتور شوقي ضيف لم تنقص منه شيئا ولم تضعف من موقفه، الذي ذاع ذيوعا ملحوظا في أوساط الدراسة الأدبية حيث نجد له أصداء في بعض منها، كما هو الشأن في دراسة الدكتور إبراهيم عبدالرحمن التي خص بها الشعر الجاهلي، والتي تناول فيها قضية رواية هذا الشعر وتدوينه، وتوصل من خلال ذلك إلي بناء حكم حاسم في حق هذه القضية قد يكون أكثر صرامة وحدة من حكم سلفه، الدكتور شوقي ضيف قال في هذا الصدد: «أما المرحلة الأولى فنريد بها تلك الفترة الغامضة من تاريخ هذا الشعر، فترة العصر الجاهلي التي كانت الرواية الشفوية فيها وسيلة الجاهليين إلى رواية أشعارهم وحفظها، وعن طريق هذه الروايات الشفوية وحدها وصل إلينا قدركبير من قصائد ئه ومقطعاته، تلك التي ظفرت بعناية رواة القرن الثاني الهجري الذين نشطوا إلى جمع نصوصه وشرحها وتدوينها» (20).

فالدكتور ابراهيم عبدالرحمن يقطع شوطا آخر في طريق حسم الموقف لصاحل الرواية الشفوية، حيث يجعلها الوسيلة الوحيدة في حفظ الشعر الجاهلي وانتقاله إلى عصر التدوين، وهو ما يشكل اختلافا جذريا مع حكمي كل من برو كلمان والدكتور طاهر مكي، إذ ينفي أن يكون للكتابة أي دور في هذا المجال، علي الرغم من تسلميه بمعرفة عرب الجاهلية للقراءة والكتابة «لا في اللغة العربية وحدها وإنما في اللغات القديمة التي كانت معروفة على أيامهم، كالعبرية والسريانية والفارسية» (21).

هذا على الرغم من اطلاعه على دراسة موسعة، شاملة تناولت هذا الموضوع لكنها إتخذت مسارا مناقضا للمسار الذي اتخذته دراسته، أو قل إنها انتهت إلى نتائج مناقضة لما انتهت إليها جهوده.

هذه الدراسة هي دراسة الدكتور ناصر الدين الأسد عن مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، والتي وقف من خلالها صاحبها موقفا مخالفا لمواقف الفريقين السابقين.

20-دكتور ابراهيم عبدالرحمن - الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية - ص 75.

21-المرجع السابق ص 109.

3- أصحاب الرأى القائل الشعر الجاهلي في مرحلة إنشاده:

إذن وقف الدكتور ناصر الدين الأسد موقفا مخالفا للفريقين السابقين، ومن ثم فهو يقف في مقدمة الفريق القائل بتدوين الشعر الجاهلي منذ مرحلة إنشاده، وأن الكتابة كانت وسيلة تدوين هذا الشعر. ومن ثم إنتقاله إلى العصور التالية التي شهدت جمعه وتدوينه في المجموعات والدواوين التي بين أيدينا في عصرنا الحالي.

لكن الدكتور الأسد لم يصدر حكما يشمل قضية تدوين الشعر الجاهلي بشكل شامل، ولم ينظر إليها بمنظار واحد بل فصل بين أمرين هما: تقييد بعض الأشعار في حركة ضيقة، وكتابتها بشكل أوسع يتجاوز مقدار التقييد إلى التدوين.

والمسألة الأولى -التقييد- مفروغ منها لدى الدكتور ناصر الدين الأسد، شحذ لها ما تيسر له من دلائل وحجج منها .أدلة عقلية، استنباطية، ومنها أدلة صريحة مباشرة)(22).

ومن الضرب الأول قوله: «وذلك أن عرب الجاهلية هؤلاء الذين كانوا يقيدون بالكتابة دينهم ورسائلهم وعهودهم وصكوط حسابهم وسائر ما قدمناه في بحثنا عن موضوعات كتاباتهم لا يصح في الفهم أن يقيدوا كل ذلك من أمورهم : -دقيقها وجليلها، صغيرها وكبيرها، حقيرها وعظيمها- ثم يهملوا تقييد شعرهم، والشعر عندهم كما هو معروف متداول في الذروة العليا من القيمة والخطر، اذ هو ديوان أمجادهم وأحسابهم وسجل مفاخرهم ومآثرهم.

فإذا كانت القبائل تقيد عهودها ومواثيقها - كما مر بنا- أفليس من الطبيعي إذا أن تقيد شعر شعرائها الذين يدافعون به عن حياضها، ويذودون به عن امجادها ويسجلون به وقائعها وأيامها ويعددون فيه انتصاراتها ومآثرها؟ »(23).

ويخلص بعد ذلك إلى هذا التساؤل: «فإذا كان أمر الشعر بهذا الخطر للممدوحين فهل كان ملوك الحيرة، وملوك غسان، وأشراف المدينة والطائف

22- د / ناصر الدين الأسد - مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التارخية ص 108.

23- المرجع السابق ص 109

وساداتها وأثرياؤها وسادات نجران واليمن، هل كان أولئك لا يقيدون ما يمدحون به من الشعر مع أنهم كانوا يقيدون سائر أمورهم؟ » (26)

فانتشار الكتابة على نطاق واسع، واستعمال العرب لها في جميع أمورهم عامل قوي لدى هذا الباحث في تدوين الشعر أثناء مرحلة إنشاده يدعم هذا الرأي مكانة الشعر في حياة عرب الجاهلية.

أمر ثان يرى فيه الدكتور الأسد عاملا قويا لتقييد الشعر في تلك المرحلة، هو ما يعود به ذلك على الشاعر المادح نفسه من نفع أولا، ثم ما يتحمله من أجل الوصول إلى الممدوحين من مشاق، وما يلاقيه في سبيل ذلك من أهوال من أجل نيل العطاء والفوز بالجائزة التي تعني في غالب الأحيان نهاية متاعبه المادية، وضمان رزقه ورزق عياله.

ويختم حديثه عن هذا الأمر، الذي يجسد قيمة الشعر لدى الممدوح والمادح على السواء. بتساؤل جاء فيه «أليس عجيبا بعد ذلك ألا يعني الشاعر وهذه قيمة الشعر عنده بأن تحفظ الكتابة شعره أو بعضه؟ وسيشتد العجب إذا علمنا أن بعض الشعراء لم يكونوا في حاجة إلى أن يتلمسوا الوسائل البعيدة لكتابة شعرهم ويتطلبوا من يكتبه لهم لأنهم كانوا هم أنفسهم يحسنون الكتابة ويتقنونها »(27).

ودعما لفكرته هذه يقدم الباحث قائمة بأسماء شعراء الجاهلية الذين وردت دلائل على معرفتهم للكتابة من أمثال عدي بن زيدالعبادي، الذي عمل كاتبا ومترجما بديوان كسرى: ثم المرقش والربيع بن زياد -أحد الكملة- والنابغة الذبياني وغيرهم ممن لا يتسع لهم هذا البحث (28).

ولا يكتفي الدكتور الأسد بالعاملين السابقين لإثبات ما ذهب إليه. بل يضيف إليهما عاملا ثالثا يرى فيه محفزا آخر لكتابة الشعر، وهذا العامل يتمثل في المعاناة التي يلاقيها الشاعر في نظم شعره والجهود التي كان يبذلها

24-أبو عثمان الجاحظ - البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون - 4 / 41.

25-أبو فرج علي بن الحسين الأصفهاني - الأغاني، 2 / 180، ط دار الكتب المصرية.

26-د / ناصر الدين الاسد - مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التارخية، ص 112.

27-المرجع نفسه ص 113.

28-المرجع نفسه ص 114 - 116.

من أجل تنقيحه وتصحيحه، ويضرب مثلا بالشعر «الحولي المحكك» مستعملا كل ما حضره من شواهد تدعم فكرته على كد بعض الشعراء في سبيل تقويم أشعارهم، وبخاصة شعراءمدرسة أوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى سواء أكانت تلك الشواهد شعرا به ذكر لذلك الجهد أم شهادات لعلماء قدامى من أمثال الجاحظ وابن فارس.

ويخلص إلى هذا التساؤل الذي يجعله مدخلا إلى إصدار حكمه في هذه المسألة حيث يقول: «وهل يصح بعد هذا أن نذهب إلى أن هؤلاء الشعراء الذين كانوا يصنعون الشعر صناعة، بل يصنعونه تصنيعا، ويعرفون من بحوره وقوافيه ولغته وإعرابه ما لا يكتسب إلا بالتعلم والدراسة، هل يصح أن نذهب إلى أن هؤلاء الشعراء كانوا أميين ويستطيعون أن يقوموا بهذه العمليات المتراكبة فطرة وطبعا، والشعر معلق في ذاكرتهم لا يعدوها؟ أحسب أن لا، وأحسب أن الأرجح أن هذا الضرب من الشعر المنقح كان يفرض عليهم أن يقيدوه على ما كانوا يملكون من صحف الكتابة» (29).

ثم يلحق بما تقدم عاملا رابعا هو معرفة بعض الشعراء بدقائق أمور الكتابة كالصنعة والتأنق فيها، وطبيعة الصحف المستعملة ومواصفاتها، إلى غير ذلك من الجزئيات التي لا تتأتى إلا للخبراء الذين سبروا أغوار الكتابة، وأحاطوا بأسرارها.

ينتقل بعد هذا الجهد إلى الأدلة الصريحة، من روايات ونصوص متناثرة على صفحات كتب التراث، فيجمعها وينظمها كما يصرح في شأن ذلك حيث يقول: «وننظمها الآن في سلك واحد لنرى أنها واضحة صريحة في أن بعض الشعر الجاهلي كان يقيد، سواء أكان الذين يقيدونه هم الشعراء الجاهليون أنفسهم بخط يدهم أم كان هؤلاء الشعراء يستكتبون غيرهم لتقييد شعرهم»(30).

ويلاحظ أمرين على هذه الروايات الأول، أن أكثرها يشير إلى أن الشعر المقيد بالكتابة إنما هو رسائل كان يبعث بها الشاعر، مع الإشارة إلى أن هناك

29- د / ناصر الدين الأسد - مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص 121.

30- المرجع نفسه ص 125.

ما يدل على أن بعض الشعر قيد بغرض الحفظ.

والثاني: أن هذه الرسائل الشعرية كانت أمرا مألوفا في العصور الإسلامية وهي لم تصل إلى هذه الخاصية فجأة، بل تم لها ذلك بعد تطورات على مراحل، تمتد إلى العصر الجاهلي، وليس أدل على ذلك من هذه الأخبار الغزيرة التي نقلتها كتب التراث، تتحدث جميعا عن رسائل شعرية إما بين بعض الملوك ومن كان على صلة بهم من الشعراء كالذي كان بين النعمان بن المنذر وكثير من شعراء زمنه كالربيع بين زياد العبسي (31).

والنابغة الذبياني (32)، وإما بين شعراء وشخوص كانوا على علاقة إجتماعية أو أسرية معهم، كالذي حدث بين عدي بن زيد وأخيه، بعد أن طال سجن الأول في حبس النغمان بن المنذر (33)، وكالذي حدث بين لقيط بن يعمر الإيادي وقومه حين أرسل إليهم قصيدة ينذرهم غزو كسرى إياهم، فلما علم كسرى بالخبر قطع لسان الشاعر وغزا إيادا (34).

ويخلص الدكتور الأسد بعد ذلك كله إلى هذه النتيجة، التي يقررها قائلا: «وذلك هو تقييد الشعر الجاهلي، وقد جمعنا ما استطعنا أن نعثر عليه من أدلة في صحف متفرقة تسنده، انتهت بنا كلها إلى ترجيح أن الشعر الجاهلي كان يقيد في صحف متفرقة لأغراض شتى »(35).

هذا فيما يخص تقييد الشعر الجاهلي، أما تدوينه: فإن أمره أخذ مجهود الباحث حيث أطنب فيه أيما إطناب، فقد خصه بتمهيد مطول، عرض فيه لانتشار الصحف في صدر الإسلام، وعدد المصطلحات التي كانوا يطلقونها على ما دون منهائم استعرض المراحل التي عرفها تدوين المعارف الإسلامية من تفسير وحديث وفقه وسيرة ومغاز، لينتهي إلى تدوين الشعر على أيدي علماء

31-الشريف علي بن الحسين المرتضى، أمالي المرتضى- تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط- 1 / 192، عيسى البابي الحلبي، مصر، 1954.

32-د / عمر السوقي، النابغة الذبياني ص 188 ط رابعة، دار الفكر العربي، مصر 1966.

33- أبو الفرج الأصفهاني الأغاني 2 / 118 ط دار الكتب.

34- ابن الشجري عبدالله بن علي - مختارات إبن الشجري تحقيق علي محمد البجاوي ط دار نهضة مصر - دت، وابن فنية - الشعر والشعراء - تحقيق أحمد محمد شاكر، ط، ثالثة 1977- 1 / 205.

35-د / ناصر الدين الأسد - مصادر الشعر الجاهلي، وقيمتها التارخية ص 133.

القرن الثاني الهجري الذين يمثلهم -في رأيه- أبو عمرو بن العلاء وحماد الرواية» (36)

أما سبب اختيار العلمين الراويتين فإن الدكتور الأسد يبينه من خلال قوله «وسنتحدث عنهم هنا في أمر لا يعدوه هو أن نكشف عن أن عنايتهم بالشعر الجاهلي لم تكن مقصورة على دروس شفهية يتلقاها تلامذتهما من غير تدوين، وإنما كانا وغيرهما من العلماء يملان إلى دواوين ومجموعات مكتوبة توارثاها عمن قبلهم» (37)

فبيت القصيد إذن هو جوهر هذه الدواوين والمجموعات المكتوبة التي أخذ عنها هذا العالمان. فإذا كان الأمر كذلك فأين هذه الدواوين والمجموعات؟ وهل ورد ذكرها عند علماء القرن الأول ورواته؟ وهل علم بها خلفاء بني أمية الذين اشتهروا بعنايتهم بأشعار العرب، ومنهم من كان من كبار نقاد عصره وعلمائه بالشعر كعبدالملك بن مروان؟ وإذا كانوا قد علموا بها هل سعوا إلى اقتنائها وبثها في الناس؟

للإجابة عن هذه الأسئلة يقدم الدكتور الأسد صنفة من الأخبار ومجموعة من النصوص تتحدث عن كتب ودواوين منسوبة إلى قبائل، أو إلى فئات من المجتمع الإسلامي، غير أن ما تتضمنه هذه الكتب وتلك الدواوين، وزمن تدوينها، والذين قاموا على صنعها أمور تجاهلتها تلك الأخبار والنصوص التي قدمها الدكتور الباحث وأشارت إليها إشارات لا تعني كثيرا في السعي إلى إظهار الحقيقة في هذا المجال

ونتوقف مع الدكتور الباحث عند شخصية حماد التي يطمئن إليها كل الاطمئنان ويجزم بأن هذا العالم الراوية كان لديه مجموعة كتب تشتمل على شعر الجاهلية وأخبارها وأنسابها «بعضها كتبه بنفسه، وبعضها كتب من قبله فقرأه واستفاد منه في تدوين كتبه ويخبرنا بأن أبا حاتم السجستاني رأى بعض هذه الكتب ورجع إليها (38). ولما وجد خبر أبي حاتم يتعارض مع رأي ابن النديم في هذا المعنى، عقب عليه في الهامش بقوله «ولذلك كان عجيبا أن يقول

36- د / ناصر الدين الأسد - مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية 134 - 155

37- المرجع نفسه ص 155

38- أبو الفرج الأصفهاني - الأغاني 6 / 94 - ط دار الكتب

ابن النديم «ولم ير لحماد كتاب، وإنما روي عنه الناس. وصنفت الكتب بعده. فلعل ابن النديم لم يصله شيء من كتبه فابقى هذا القول العام إلقاء» (39).

أما كتاب شعر الأنصار الذي أقحمه الباحث في هذا المجال فإن ما به من أشعار -إن وجد أصلا- وكما يفهم من عنوانه إنما قيلت في الإسلام، إذ لم يكن معقولا أن تحتج الأنصار أو تفخر بأشعار جاهلية، تتعارض في معانيها وأفكارها مع الروح الإسلامية، وأيا كانت طبيعة هذا الكتاب فإن الباحث نفسه يقر بأنه دون زمن عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وبقيت الأنصار تجدده كلما خافت بلاه، كما يقر بأن ذلك حدث بأمر من الخلفية على إثر خصومة وقعت بين عبد الله بن الزبعري وصرار بن الخطاب الفهري من جهة، وحسان بن ثابت من جهة ثانية (40)، فهذا إذن باعتراف الدكتور الأسد نفسه حدث في زمن عمر وبأمر منه -رضي الله عنه- وكانت مادته أشعار الخصومة التي وقعت بين الشعراء المشركين بمكة وشعراء المسلمين بالمدينة، وهذا كما هو معروف ومفروغ منه إنما وقع بعد هجرة النبي صلى الله عليه وسلم الى المدينة المنورة.

أما مسألة ديوان النعمان الذي كان عند ... إلى بني مروان، وكان به الأشعار التي مدح بها هو وأهل بيته، وهي رواية نقلها ابن سلام الجمحي (41) فإن أحدا من علماء التدوين وجماع الشعر لم ينقل عن هذا الديوان، ولم يقدم دليلا ماديا نطمئن إليه، ولو كان هذا الديوان وصل إلى بني مروان - ومكانة الشعر عندهم على ما نعرف- لكان حرصهم عليه وحثهم على نسخه أمرا له أثر في تاريخ الشعر العربي، وبخاصة المتأخرين من خلفائهم الذين عاصروا مرحلة التدوين.

أما خبر كتاب بني تميم الذي ذكره الشاعر الجاهلي بشر بن أبي خازم في قوله:

وجدنا في كتاب بني تميم ●● «أحق الخيل بالركض المعار» (42)

39- د / ناصر الدين الأسد - مصادر الشعر الجاهلي، وقيمتها التاريخية ص 157، وهامش رقم 4 منها.

40- المرجع السابق ص 158.

41- محمد بن سلام الجمحي - طبقات فحول الشعراء - تحقيق محمود محمد شاكر ص 23.

42- أبو زكريا يحي التبريزي - شرح المفضليات 3 / 1191.

فإن أمره لا يختلف عن كتابي ثقيف وقريش سالفي الذكر، وإن كان وروده في بيت لشاعر جاهلي لم يدرك الإسلام يثبت حقيقة على الأقل، هي أنه كان موجودا في الجاهلية، وهذا علي افتراض صحة البيت لكن مادته تبقى أمرا غير معروف.

وعبثا نحاول تتبع شواهد الدكتور ناصر الدين الأسد في هذا الباب، لأن هذا البحث يضيق بها، غير أن المحصلة التي استخلصها من بحثه ومن تلك الأخبار والنصوص، لا تعكس -في رأينا- هذا الحسم، وهذا الاطمئنان وهذه الشمولية التي طبعت حكمه، فليس بتلك الشواهد ما يتيح له المضي في السبيل الذي اختاره، لأن أغلب تلك النصوص منقوله من بيئة إسلامية أبطالها شخوص إسلامية، تتحدث عن مدونات وكتب هي بين أمرين، إما غامضة، لا تستطيع تعرف طبعتها أو زمن كتابتها ومن قام على تدوينها، وإما هي مكتوبة في العصر الإسلامي من ثم لا نرى ما يبرر هذه النتيجة التي انتهى إليها بحث الدكتور ناصر الدين الأسد في هذا الموضوع، وهي التي عبر عنها بقوله: « أمامنا إذن، في هذه النصوص والروايات شعر جاهلي وأخبار جاهلية مدونة كلها في كتب وأسفار ودواوين من الجاهلية نفسها » (43).

هذا ما انتهت إليه جهود الدكتور ناصر الدين الأسد في دراسته العلمية القيمة، ولعل أهم ما بها مما يعنينا في بحثنا هذا أمران.

الأول: الأحكام التي أصدرها بناء على النتائج التي استخلصها في حق هذه القضية.

الثاني: الأدلة التي استند إليها في إصدار أحكامه تلك

ونتوقف عند الأمرين معا، لنتعرف على طبيعتهما ومميزاتهما.

طبيعة أحكام الدكتور ناصر الدين الأسد في قضية رواية الشعر ومميزات الأدلة التي استند إليها:

فأما الأحكام التي أصدرها في حق هذه القضية فإنها اتسمت بسمتين:

الأولى: إنها كانت نتيجة بحث، وخلاصة جدل أقامه الباحث حول نصوص وأخبار تناولت هذه القضية وهي تعود إليعرب الجاهلية، أو إلى العلماء والرواة

43-د / ناصر الدين الأسد - مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التارخية ص 162.

الذين عرفهم القرنان، الأول والثاني الهجريان.

أما الثانية: فإن تلك الأحكام جاءت مطلقة يطبعها الحسم الذي يعبر عن إيمان الباحث بصحة نهجه وصواب رؤيته، واطمئنانه إلى النصوص التي استخلص منها تلك الأحكام الصادرة في حق هذه القضية.

أما الأدلة التي قدمها، فإن منها الصريح الذي لا يقبل الطعن، سواء أكان شعرا كرسالة لقيط بن يعمر التي بها ما يثبت أن القصيدة إنما أرسلت مكتوبة، مثل قوله:

سلام في الصحيفة من لقيط ✿✿ إلى من بالجزيرة من إياد

وقوله الذي ختم به القصيدة التي بعث بها، وهي لا تتضمن البيت السابق كما هو بديهي:

هذا كتابي إليكم والنذير لكم ✿✿ لمن رأى رأيه منكم ومن سمعا (44)

فكلمة «الصحيفة» وكلمة «كتابي» لا تتركان مجالا للشك في طبيعة هذه الرسالة، أم كان ذلك خبرا، كالذي يذكر عدي بن زيد العبادي، وتعلمه الخط العربي، ثم تعلمه الفارسية التي انتقل على إثرها إلى بلاط فارس ليصبح كاتبا ومترجما به (45).

ومن الأدلة التي قدمها الدكتور الأسد، ما يحتمل تأويله جهين، وذلك أن الشاعر عندما يوجه كلامه إلى غيره مستعملا عبارات وصيغا مثل: «ألا أبلغ فلانا»، «ألا أبلغ فلانا عني رسالة»، «من مبلغ فلانا» فإن ذلك يكون إما كتابة، وإما شفاهة.

وعندما تتفحص الشواهد الشعرية التي قدمها الباحث على أنها تثبت كتابة الشعر في رسائل يبعث بها الشعراء إلى شخوص وقبائل، نجد أغلبها - إن لم تكن جميعها - خالية من الدليل الذي يبرز الحسم، والذي طبع أحكام الدكتور ناصرالدين الأسد في هذه القضية، فقول عمرو بن كلصوم الذي بعث به إياالنعمان بن المنذر:

44-ابن الشجري عبدالله بن علي - مختارات ابن الشجري - ص 2 - 22.

45-أبو الفرج الأصفهاني - الأغاني 2 / 101 - ط دار الكتب.

ألا أبلغ النعمان عني رســالة ●● فمدحك حولي وذمك قـــارح
متى تلقني في تغلب ابنة وائل ●● وأشياعها ترقى إليك المسالح (46)

لا يعني ما به أنه وصل إلى النعمان مكتوبا: لأن الرسالة تكون خطية، وتكون شفوية ،وقول سلامة بن جندل الذي بعث به إلى صعصعة بن محمود بن مرثد الذي أسر أخاه أحمر بن جندل:

سأجزيك بالود الذي كان بيننا ● أصعصع إني سوف أجزيك صعصعا
سأهدي وإن كنا بتثليث مدحة ● إليك وإن حلت بيــوتك لـــعلــعا
فإن يك محمود أباك فإنـــنا ● وجدناك محمود الخـلائــق أروعا
فإن شئت أهدينا ثناء ومدحة ● وإن شئت أهدينا لكـم مـــائة معا (47)

ليس به ما يشير إلى أن الشعر أرسل إلى صعصعة هذا، مكتوبا وقد نقل الخبر أبو عثمان الجاحظ بهذه الصبغة «وقال سلامة بن جندل هذه الأبيات وبعث بها إلى صعصعة بن محمود بن مرثد، وكان أخوه أحمر بن جندل أسيرا في يده فأطلقه له» (48)، فكلمة «قال» لا تعني «كتب» ومن البديهي أن «بعث به» تحتمل الوجهين: الكتابة والمشافهة.

الرواية الشفوية وسيلة حفظ الشعر الجاهلي:

إذن يتضح لنا مما تقدم أن الشعر الجاهلي انتقل في جله -إن لم يكن كله- عن طريق الرواية الشفوية وبواسطتها حفظ في مرحلة الإنشاد ثم تناقلته الأجيال، حتى وصل إلى مرحلة التدوين، حيث دون في المجموعات والدواوين التي وصلت إلينا من قبل علماء ثقات من أمثال الأصمعي والمفصل الضبي وابن سلام وغيرهم.

أما الإشارات والنصوص التي تذكر كتابة بعضه، فإننا لا ننكرها وهي على وجودها بالقلة والضآلة بمكان، بحيث من غير المعقول أنها كانت وسيلة حفظ الشعر الجاهلي، وهي كما قال الدكتور الطاهر مكي «أحاد لا تبرر التعميم» نزعم هذا لأن الدراسة الأدبية منذ أزمنتها الأولى دأبت على اعتبار الرواية

46- ابن قتيبة - أبو محمد عبدالله بن مسلم - الشعر والشعراء تحقيق أحمد محمد شاكر 1 / 234 دار التراث العربي، مصر 1977.

47-سلامة بن جندل - ديوانه ص 21.

48-أبو عثمان الجاحظ - البيان والتبيين 3 / 318 - والحيوان 3 / 70.

الشفوية وسيلة انتقال الشعر الجاهلي إلى زمن تدوينه في القرن الثاني الهجري، وحفظت لنا أسماء الرواة من شعراء ورواة الشعراء، ثم محترفي الرواية، بينما لم تسجل من أمر الكتابة إلا القليل النادر، ولا يقوم التعليل الذي وجده الدكتور الأسد لعزوف العلماء من القدامى على ذكر كتابة الشعراء - نقل أشعارهم عن صحف مكتوبة كان يعد نقصا حرص العلماء على تجنبه- نقول إن هذا التعليل لا يعد سندا لفكرة تدوين الشعر الجاهلي في العصر الجاهلي.

قنوات الرواية الشفوية:

وبحثا عن الحقيقة العلمية نحاول إلقاء الضوء على قنوات الرواية التي أوصلت الشعر الجاهلي إلى مرحلة التدوين، والدراسات الأدبية التي تناولت هذا الموضوع تكاد تتفق على أنها ثلاث: الشعراء الرواة - رواة الشعراء - رواة القبيلة.

يبدو أن الفئة الأولى كانت تضم جميع شعراء العصر الجاهلي، بحيث كان هذا العمل يعد مرحلة تحصيل لا مناص للشاعر من عبورها، قبل أن ينبغ ويستقل بشعره، ويحدثنا الدكتور شوقي ضيف عن ذلك التقليد الذي كان قاعدة لا يكاد يشذ عنها شاعر. فيقول: «فرواية الشعر في العصر الجاهلي كانت هي الأداة الطيعة لنشره وذيوعه، وكانت هناك طبقة تحترفها احترافا هي طبقة الشعراء أنفسهم، فقد كان من يريد نظم الشعر وصوغه يلزم شاعرا يروي عنه شعره ومايزال يروي له ولغيره حتى يتفتق لسانه ويسيل عليه ينبوع الشعر والفن» (49).

ويتفق الدكتور الطاهر مكي مع الدكتور شوقي ضيف حتى إنه يستعمل الألفاظ نفسها في التعبير عن هذه الظاهرة، حيث يقول في شأنها «وقد اضطلع الشعراء أنفسهم بدور هام في الرواية، فكانت لهم المدرسة التي يتعلمون فيها صوغ الشعر ونظمه، والتمرس بأساليب الكلام وفنون القول، ومن أراد أن يصبح شاعرا لزم واحدا من فحولهم، يحفظ عنه ويروي له، ويترسم خطاه» (50).

49-د / شوقي ضيف - تاريخ الأدب العربي، ص 142.

50-د / طاهر مكي - دراسة في مصادر الأدب - ص 17.

وقد ذكر القدامى طائفة من الشعراء تخرجوا على أيدي أساتذة من زملائهم ورووا أشعارهم، فابن رشيق يذكر أن الفرزدق كان راوية للحطيئة، وأن هذا كان رواية زهير، وهذا الأخير كان راوية أوس بن حجر والطفيل الغنوي، كما ذكر أن أمرأ القيس -على سبقه وريادته لمجال الشعر- كان راوية أبي دؤاد الإيادي «ولا بد بعد ذلك أن يلوذ به في شعره، ويتوكأ عليه».

كماذكر أن كثير كان راوية جميل «إذا استنشد لنفسه بدأ بجميل، ثم أنشد ما يراد منه» (51) وذكر ابن قتيبة أن الأعشى كان راوية خاله المسيب بن علس (52).

ويعقب الدكتور إبراهيم عبدالرحمن على هذه الأخبار قائلا: «وحين نضم هذه الأخبار القليلة بعضها إلى بعض يتبين لنا أن هؤلاء الرواة كانوا طبقة بعينها من شعراء الجاهلية، هي طبقة الفحول الذين دار ذكرهم على ألسنة القدماء» .53).

لكن الدكتور ناصر الدين الأسد يعلن عن خلافه مع جميع من ذكرنا، ويرفض أن يكون هؤلاء الرواة من فحول الجاهلية، حيث يقرر في شأن الشعراء الرواة الذين لم يختصوا برواية شعر شاعر بذاته ما يلي: «ولهذه الطائفة من الشعراء قيمة في بحثنا هذا، إذ أنهم جميعا من شعراء القرن الأول الهجري» يقصدالدكتور الأسد بقوله السابق كبار فحول القرن الأول الهجري، ومن هم دونهم فمن الفئة الأولى جرير والفرزدق ومن الفريق الثاني الطرماح وكثير ورؤبة وذو الرمة.

ومهما يكن أمر هؤلاء وأولئك، ومهما اختلف الدارسون في الشعراء الرواة فإن المتفق عليه أن الشعراء - أيا كانت درجاتهم، وأيا كانت عصورهم- كانوا يروون أشعار أسلافهم، ويأخذون عنهم، ويتخرجون من مدارسهم، يتناقلون أشعارهم شفاهة، ولم نجد أحدا من العلماءلذين نقلنا عنهم يذكر أن

51-ابن رشيق القيرواني - العمدة - تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد 1 / 198 - ط دار الجيل - بيروت - 1972.

52-ابن قتيبة - الشعر والشعراء 1 / 180.

53-د / إبراهيم عبدالرحمن - الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية ص 77.

أما القناة الثانية في نقل الشعر، فتتمثل في رواة الشعراء، وهي فئة تقل أخبارها في كتب التراث، بحيث لا تكاد تعثر إلا على القليل منها وحتى من وصلتنا أسماؤهم، صاحبها كثير من الغموض والاضطراب، واضطر الباحثون إلى تقديم افتراضات واستعمال الاستنباط من أجل الوصول إلي الحقيقة، فيما يخصهم.

فالقدامى لا يكادون يذكرون من أمر هؤلاء إلا طائفة من رواة الأعشى، والمحدثون لا يجدون غير ما نقله القدامى مادة لأبحاثهم حتى إن الدكتور الأسد راح يعدد أسماء رواة الشعراء الإسلاميين، فإذا جاء إلى رواة الشعراء الجاهليين لم يذكر إلا ثلاثة أسماء لرواة الأعشى أخذها من كتب التراث، وبعد دراسة وتمحيص خلص إلى أن الأسماء الثلاثة هي واحد، كان نصرانيا إسمه الأصلي يوهانس أو يوحانس ثم مر هذا الإسم بأطوار الترجمة والتعريب، فأصابه التحريف والإضطراب وأصبح ثلاثة أسماء: عبيد، يونس، يحي (55)

ولم يستطع الدكتور إبراهيم عبد الرحمن إضافة شيء ذي بال إلى ما قدمه سلفه في هذا الأمر، بل نراه يشكك في وجود هؤلاء وينتقص من أدوارهم، حيث يقول معقبا على رواة الأعشى: «فإن الذي نريد إلى إثباته هنا أن هؤلاء الرواة إن وجدوا لم يكونوا معروفين لرواة الشعر في العصور الإسلامية المختلفة، مما يؤكد أن دورهم لم يكن ملحوظا في رواية الشعر الجاهلي مثل الطبقة الأولى (الشعراء الرواة)» (56).

أما الدكتور شوقي ضيف، فإنه يحسم الموقف، حيث ينكر وجود هذه الطبقة من الرواة في العصر الجاهلي، ويرى أنها لم تظهر إلا في نهاية العصر الإسلامي وبداية العباسي (57).

ونأتي إلى القناة الثالثة التي انتقل عبرها الشعر الجاهلي إلى عصر التدوين، والتي تتمثل في طبقة رواة القبيلة، وهي طبقة أوفر حظا لدى القدامى من سابقتها، إذ ارتبط أمرها بمكانة الشعر لدى العرب في الجاهلية،

54-د / ناصر الدين الأسد - مصادر الشعر الجاهلي، وقيمتها التارخية ص 255.
55-المرجع السابق ص 240 - 241.
56-د / إبراهيم عبدالرحمن - الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية ص 81.
57-د / شوقي ضيف - تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي ص 148.

وهي مكانة صنعها دور الشاعر في حياة القبيلة فقد كان لسانها وحاميها والذائد عنها، وفي أغلب الأحيان يكون سيدها وفارسها، كما يؤدي دورا تاريخيا وحضاريا، حيث كان يدون مآثر قومه ومفاخرهم، ويفخم من شأنهم، ويهول على أعدائهم، ويبث الحماس في مقاتليهم وأبطالهم (58).

وقد حظيت هذه المكانة باهتمام القدامى والمحدثين على السواء، قال ابن رشيق «كانت القبيلة من العرب إذا بلغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان، لأنه حماية لأعراضهم، وذب عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم وإشادة بذكرهم» (59).

أما المحدثون فقد تناولوا هذا الأمر في العديد من الدراسات، منها دراسة الدكتور يحي الجبوري «الإسلام والشعر» التي ورد فيها قوله عن مكانة الشاعر في القبيلة: «كانت له المنزلة الفضلى في القبيلة، لأنه لسانها الذاب عنها، والمعبر عن فضائلها، المتغني بأمجادها، المخلد لمفاخرها وانتصاراتها» (60).

وهو كما ترى يحذو حذو سلفة القديم، لا يختلف عنه في المعنى ولا في اللفظ إنطلاقا من هذا الإكبار والتقدير الذي كان يلقاه الشاعر في قبيلته، أقبل أبناء القبيلة على شعره يروونه ويحفظونه لصبيانهم، وقد ضرب الباحثون المثل في هذا الصدد بقصيدة عمرو بن كلثوم، حتي أخذ عليهم بعض خصومهم ذلك، فقد قال أحد شعراء بكر:(61)

ألهى بني تغلب عن كل مكرمة ●● قصيدة قالها عمرو بن كلثوم

يروونها أبدا مذ كان أولهم ●● يا للرجال لشعر غير مسئوم

غير أن العلماء لاحظوا في هذا الصدد ملاحظتين:

الأولى:إن القبيلة لم تكن تشجع على ذيوع الشعر إلا إذا كان في مدح رجالاتها، وتخليد مآثرها، ومفاخرها، يقول الدكتور إبراهيم عبدالرحمن في هذا المعنى : «ولكن ينبغي أن نسارع إلى القول بأن هذه العناية قد انصرفت

58-أبو عثمان الجاحظ - البيان والتبيين 1 / 241.

59-ابن رشيق القيرواني - العمدة 1 / 6.

60-د / يحي الجبوري - الإسلام والشعر - ص 16 ط مكتبة النهضة بغداد 1964.

61-أبو الفرج الأصفهاني 2 / 54 ط دار الكتب.

إلى أشعار بعينها تتصل بحروب القبيلة وانتصاراتها في أيامها المختلفة، وغير ذلك مما كان يسجل فخرا لها على أعدائها من القبائل الأخرى» (62).

ويمضي الدكتور الطاهر مكي في الاتجاه نفسه حيث يصرح قائلا: «القبيلة تحفظ من قصيدة شاعرها ما يعلي شأنها، ويسجل أمجادها، فإذا تعرض لحرب هزمت فيها تناست ذلك الشعر، أو ما يمسها منه على الأقل، روايتها له لا تجري على نسق واحد وإنما ترتبط بأعمار أفراد القبيلة وأمزجتهم، يحفظ منه الشباب ما كان غزلا يمس العواطف، ويردد الرجال ما كان حماسة تلهب المشاعر، ويتمثل الشيوخ ما كان حكمة ترضي العقل» (63).

فالدكتور مكي يجعل رواة القبيلة أكثر تخصصا، بحيث كل فئة تعنى بمجال معين وفق العمر، والدور الذي يناسب كل جيل من أجيال القبيلة، غير أن هذا الباحث لا يقدم نماذج يستأنس بها الباحثون في هذا المجال وهو النقص الذي تنبه إليه الدكتور ناصر الدين الأسد، فقدم لذلك، العديد من النماذج تمثلت في أخبار وروايات تدور حول ما كان يجري بمجالس حلفاء بني أمية بعامة، ومعاوية وعبدالملك بخاصة أو حول ما نقله علماء الرواية في العصرين الأموي والعباسي من أمثال ابن الكلبي والأصمعي وأبي عبيدة (64).

ومهما يكن فإن الروايةالشفوية لعبت الدور الرئيسي في حفظ الشعر الجاهلي أثناء مرحلة إنشاده، وكانت قنواتها المختلفة بإجماع القدامى والمحدثين- تتضافر للحفاظ على هذا الشعر وانتقاله من جيل إلى جيل، حتى وصل إلى مرحلة تدوينه.

ونحن عندما نزعم هذا، فإننا لا ننفي دوراية، أو نقول بانعدامها في المجتمع الجاهلي، لكن ما بين أيدينا من نصوص يمكننا الإطمئنان إليها- يرجح الإتجاه القائل بالرواية الشفوية كأداة لحفظ الشعر الجاهلي ونقله من جيل إلى جيل.

62-د / ابراهيم عبدالرحمن - الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية ص 83.

63-د / طاهر مكي - دراسة في مصادر الأدب ص 18.

64-د / ناصر الدين الاسد - مصادر الشعر الجاهلي، وقيمتها التارخية ص 232 - 237.

وإذا كانت هناك نصوص تؤكد كتابة بعض الأشعار - وهو ما عبر عنه الدكتور الأسد بتقييد الشعر- فإن بعضا منها يؤكد أن الشعر الجاهلي، إنما كان يحفظ في مجموعه عن طريق الرواية الشفوية، ومن هذه النصوص ما تناقلته كتب التراث عن رواية أبناء الشعراء الجاهليين وأحفادهم لأشعارهم، وتقديمها للعلماء الرواة، أو الخلفاء أثناء العصر الإسلامي، كخبر سعيد بن غريض مع معاوية حين طلب منه إنشاده شعر أبيه السموءل (65) ونقل الرواة شعر حاتم الطائي عن ابنه عدي (66) وأخذ العلماء الرواة شعر متمم بن نويرة عن حفيده ابن داود (67).

ومن هذه النصوص أشعار جاهلية تذكر صراحة ذيوع الشعر وانتشاره عن طريق الرواية الشفوية، منها قول المسيب بن علس:

فلأهدين مع الرياح قصيدة ✿✿ مني مغلغلة إلى القعقاع

ترد المياه فما تزال غريبة ✿✿ في القوم بين تمثل وسماع (68)

ومن هذه النصوص الصحيحة كذلك قول عميرة بن جعيل نادما على هجاء قومه لذيوعه وانتشاره:

ندمت على شتم العشيرة بعدما ✿✿ مضت واستنبت للرواة مذاهبه

فأصبحت لا أستطيع دفعا لما مضى ✿✿ كما لا يرد الدر في الضرع حالبه (69)

وعلى الرغم من كل ما قدمناه من أدلة وآراء القدامى والمحدثين، تبقى قضية رواية الشعر الجاهلي في حاجة إلي مزيد من جهود الباحثين، حتي تظهر جميع حقائقها، وتغمرها الأضواء، فيكون ذلك مدخلا لعملية فرز حقيقية، تتيح للباحثين تنقية الشعر الجاهلي من الشوائب التي علقت به على مر العصور.

65-أبو الفرج الأصفهاني - الأغاني 3 / 130 ط دار الكتب.

66-أبو حاتم سهل بن محمد السجستاني - كتاب المعمرين، تحقيق أمين الخانجي - ص 63، مطبعة السعادة،مصر 1905.

67-محمد بن سلام الجمحي - طبقات فحول الشعراء - ص 40.

68- التبريزي - شرح المفضليات 1 / 300.

69-ابن قتيبة الشعر والشعراء 2 / 654.

شعر ملك غرناطة يوسف الثالث

(دراسة موضوعية وفنية)

الدكتور مخيمر صالح مخيمر
جامعة اليرموك - الأردن -

لمحة تاريخية:

بعد زوال الموحدين من الأندلس، وسقوط قرطبة في يد الإفرنج سنة (633 هـ) لم يبق للمسلمين غير غرناطة، تولاها ابن الأحمر، وقبيلة (بنو الأحمر قبيلة عربية عميدها محمد بن يوسف النصر، المعروف بابن الأحمر، وقد استطاعت دولة بني الأحمر أن تقف في وجه التوسع الافرنجي مدة طالت نحو قرنين ونصف (1).

عرفت غرناطة في حكم بني الأحمر، أزهى عصورها، فيها شيدت قصور الحمراء التي لا تزال ماثلة حتى اليوم، وامتاز عصرهم بتعزيز الآداب، فنبغ في دولتهم جملة من الشعراء والكتاب وعرف جماعة من سلاطينهم بالشعر والنثر.

وكان من بين هؤلاء: يوسف الثالث الملقب بالناصر لدين الله، الذي ولد في منتصف ليلة الجمعة السابع والعشرين لصفر من عام ثمانية وسبعين وسبعمائة (2) وذلك في عهد جده الغني بالله، وهو عهد بلغت فيه دولة بني الأحمر ذروة مجدها، وقمة عزها، وتولى ملك غرناطة من سنة 810 - 820 بعد أحداث مثيرة سنعرض لها في مقام الحديث عن شعره.

ديوان يوسف الثالث محقق ،حققه وقدمه العالم ،الجليل المرحوم عبدالله كنون، وبذلك أغنى أو أثرى المكتبة العربية بشمعة تسهم في تبديد الضبابية التي تلف تاريخ المسلمين في الأندلس في هذه الحقبة المتأخرة.

أما عن الدراسات السابقة لهذا الديوان، فلا أحسب أن هناك دراسة متخصصة لفنون الشعر في هذا الديوان دراسة موضوعية وفنية، غير أن الباحث لا يعدم وجود ملحوظات عامة مفيدة عند د . شوقي ضيف في كتابه (عصر الدول والإمارات) (3) وبعض الملامح العامة المفيدة، التي تطرق إليها

---

(1) نهاية الأندلس وتاريخ العرب المستنصرين، محمدعبدالله عنان، القاهرة ،الطبعة الرابعة، ص 40، 1987م.

(2) مقدمة ديوان ابن فركون، تحقيق محمد بن شريفة، المغرب ،مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، 1987 م .

(3) عصر الدول والامارات (الأندلس) ،شوقي ضيف ،القاهرة ،دار المعارف ،ص 220.

الأستاذ محمد بن شريفة، محقق ديوان ابن فركون (4) الشاعر المتخصص في مدح يوسف الثالث، فقد كان يعرض الأستاذ محمد، كثيرا من أخبار يوسف الثالث في معرض حديثه عن شعر ابن فركون.

أما مقدمة محقق الديوان (عبدالله كنون) فهي مقدمة جيدة في استقصاء طريقة الحصول على الديوان، والتحقق من نسبته لمؤلفه أما دراسة المحقق لفنون الشعر في الديوان فقد جاءت مختصرة، إضافة إلى افتقارها إلى الاستشهاد بالأمثلة الشعرية وقد رتب ثبتا للقصائد، وذلك وفق الترتيب الهجائي الذي جاء عليه الديوان، دون أن يكتب مطلع القصيدة أو عدد أبياتها وذلك كأن يقول (قافية الهمزة من ص كذا - ص كذا).وعلى هذا فقد جاءت هذه الدراسة في قسمين اثنين:الأول: الدراسة الموضوعية، وتشمل دراسة الفنون المختلفة في هذا الديوان مرتبة وفق نضوج التجربة الشعرية عند الشاعر.

1-شعر الرثاء

2-شعر العتاب

3-شعر الحنين إلى غرناطة

4-الشعر السياسي

5-شعر الفخر

6-شعر الغزل والنسيب

7- الموشحات

الثاني: الدراسة الفنية وتشمل الجوانب التالية:

1-مطلع القصيدة عند يوسف الثالث

2-شعر يوسف الثالث بين القصائد والمقطوعات

3-التأثير الفني واشتمل على عدة عناصر أهمها:

أ)المعارضة

ب)التضمين

ج)مصادر الصورة

د)الموسيقى

(4)ديوان ابن فركون ،تحقيق محمد بن شريفة ،مقدمة المحقق.

الدراسة الموضوعية:

الفنان قبل كل شيء، إنسان ذو شخصية متميزة، بجوهرها وحدودها وأبعادها وإمكاناتها، إنسان اختزن تجارب ذاتية، كونت شخصيته بفضل سعيه في هذا الوجود، بين بيئة المجتمع، وهو إذ يندفع إلي التعبير الفني، إنما يندفع بالفعل إلى التعبير عن نفسه، وما يخالجها من أشتات والتماعات الخواطر والمشاعر، فكل ما تثيره المشاهد والأحداث في محتوى شخصية الفنان من رؤى وصبابات وأحاسيس وآراء، وكل ما يتوتر به وجدانه في مواقف من مواقفه الحياتية وفي لحظة من لحظات سعيه كفرد اجتماعي... هو مادة التعبير الفني ومن هنا يمكننا أن نتعرف إلى أحداث هامة ومشاعر خاصة كان لها أثر في نفس هذا الشاعر الملك، سطرها فنا جميلا في صفحات ديوانه الذي وصفه في مقدمته النثرية بقوله (5):

«وصدرت عنا ناشئات في حجور العناية، وسافرات عن وجوه جاءت من الحسن آية بعد آية، بين مطولة في فنون تعددت، وبين مقطوعة رمت الشاكلة فأقصدت».

وقد رأيت أن أدرس أغراض الشعر في ديوانه وفقا لنضوج تجربته الشعرية

1) الرثـــــاء:

رثاء والــده:

لما توفي الغني بالله سنة 793 هـ، خلفه ولي عهده يوسف الثاني والد شاعرنا، وكان هذا يومئذ في الخامسة عشرة من عمره تقريبا ،وقد رشحه والده السلطان لولاية عهده، نظرا لأنه أكبر أولاده، ولعلمه وأدبه وكفاءته، وغضب أخوه محمد ،وهبّ مع بعض أنصاره إلى الحمراء، ولكن لم تطل مدة يوسف الثاني في الحكم، إذ توفي في 16 ذي القعدة، عام 774 هـ، وأفلح ولده محمد بالاعتماد على

---

(5) مقدمة ديوان يوسف الثالث ص 2.

حزبه في الاستيلاء على الملك، وإبعاد أخيه إلي سجن (شلوبانية) حيث ظل معتقلا إلى سنة 810 (6)، وأثر كل ذلك في نفس يوسف الثالث أيما تأثير ،ومن الطريف أن هذا الحدث هو الذي فجر ملكته الشعرية، فكانت أولى قصائده قد قالها وهو في السجن، ولعل أبرز القصائد التي قالها في السجن كانت قصائد رثائه لوالده ومن ذلك قصيدته التي يقول فيها (7) معبرا عن المصيبة تلك، التي ضاعفت همه وفطرت قلبه مستذكرا علاقته الحميمة بأبيه، وحبه له.

خنيلي أين الصبر منا ويوسف ● وأين أياديه الكريمة تصرف
وأين نيال بالسبيكة نمتها ● ولا منظم للدهر نحوي يطرف
علي ظلال من عناية يوسف ● ودوني حسام للخلاف مرهف
تباكرني تترى عوارفه ضحى ● وينتابني تسآله والتعرف
فلا همة للقلب فيها تهمم ● ولا كلفة للنفس فيها تكلف
وحاجات نفس لم أراقب مكانها ● فكان لها منه الرضا والتعطف
لَقلبي أولى أن يذوب تفطرا ● وعيني بقاني الدمع تهمي وتذرف
تبلد فكري عند فقدي يوسفا ● وخامر قلبي منه ما ليس يوصف
فلا زال ريحان وروح ورحمة ● بلحد ثوى فيه الشريف المشرف

رثاء ابن زمرك:

ومن الحوادث التي هزت يوسف الثالث في سجنه وفاة «ابن زمرك» حيث كتب كتابا يوضح ظروف قتله، ومما جاء فيه: «وإن سأل سائل عن الخبر الذي ألمعنا بذكره وضمنا هذا البيت فظيع أمره، فذلك عندما نسب صاحب الأمر، يقصد (أخاه السلطان محمد السابع) إليه ما راب، وتلّه وابنيه للجبين معفرين بالتراب، وصدمه في جنح الليل والمصحف بين يديه، يتوسل بآياته، ويتشفع بعظيم بركاته فأخذته السيوف، وتعاورته الحتوف، وأذهبه سليبا قتيلا، مصيرا

(6) الإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين بن الخطيب، مصر، دار المعارف، 1955 م، الجزء الثالث ،ص 168.
وانظر: الأندلس الذاهبة (دولة الموحدين ودولة بني الأحمر، وانهيار الأندلس الكبرى، صياء باشا تعريب عبدالرحمن ارشيدات، عمان، 1989 ص 22).
(7) الديوان ص 144 - 145.

بصراع منزله كثيبا مهيلا، وكنا على بعد من هذه الآزمة التي أورثت القلوب شجنا طويلا، وذكرتنا بعناية مولانا الجد الغني بالله بجانبه أعظم ذكرى، فأغرينا برثائه خلدا وفكرا » (8)، وقال في رثائه:

يا نائم الجفن أسعف دائم السـهـر ● يـبكي دمـا لقتيل صارم الذكر
كم ذا الرقاد وهذا الـدهر يـفجعـنا ● أمـا تـفـيق لـهذا الحادث النكر
أودى الزمان بـمن كـنا نـلـوذ بـه ● في حالتيه معا في العسر واليسر
فلا تـثـق بجـفون بـان نـاظـرها ● ولا بملك فقيد السـمـع والـبصر
واعجب من الدهر والأيام إذ طمست ● مطالع الزهر أو أخذت شذا الزهر
هل كان إلا حـيا يـحي العـبـاد به ● هل كان إلا قذى في عين ذي عـور
إن قـال قـولا ترى الأبصار خاشعة ● لما يحير من وحـي ومن خـبـر
يا لـهـف نفسي لو قد كنت حاضره ● غداة جرعه أدهـى من الصـبر

ولعل اعتناء يوسف الثالث برثاء ابن زمرك، واهتمامه بجمع تراثه في كتابه (البقية والمدرك من شعر ابن زمرك) وعمله على إرضاء أولاده وإرغامه خصومه وأعداده على تأديبه ورثائه، يثير التساؤل حول داوفع ذلك، فهل هي الروابط والوفاء لعهد جده، أم هي الروابط الأدبية التي تجمع بينها؟ أم أن ذلك كا مجازاة على مواقف ابن زمرك السياسية تجاه يوسف الثالث، حيث كان يدعو ابن زمرك إلي تحريره من السجن (9) إن الاحتمالات السابقة كلها يمكن أن تكون صحيحة.

رثاء زوجـــه وولده:

وقد شاء القدر أن يحترق قلب هذا الملك ثانية بوفاة زوجه وولده البكر، الذي فرح بقدومه فرحا أنطق لسانه شعرا، فإذا به يقول شعرا يذوب فيه حسرة وألما، « فوفى لعهد السكن الكريم حق الوفاء » (10) وجاء « بمالا يحصيه القول من الإبداع » على حد قوله في رثاء ولده وزوجه.

(8) الديوان ص 75.
(9) أزهار الرياض ،المقري ص 55.
(10) الديوان ص 6.

ومما قاله في رثاء زوجه (11): متأسيا عنها بوجود ولده قبل وفاته بعدها.

أحقا أن رحلت فلا إيـــاب ✿ وأنا إن سألنا لا نجاب
أوحشتنا بها قضت الليالي ✿ أفرقتنا بها سبق الكتاب
لنا في الخطب صبر يوسفي ✿ على أن لا يرى منكم خطاب
ولو كان الرحيل إلى إيـاب ✿ لكان العود يرقب والإياب
ولكن سارت الأظعان سيرا ✿ حثيثا دونه الخيل العراب
أحلتها النوى مرمى بعيدا ✿ ومثوى زادها فيه التواب
وها أنا يوسفي قد دعـاني ✿ لذكراها الدعاء المستجـاب
لفرع خلفته أمير مـــلـك ✿ رفيع من معـاليه الجنـاب

ثم ما لبث أن فجعه القدر بفلذة كبده ،فقال (12):

إن للـــهم خميـــس ✿ ثار في يوم الخميس
ضحكت سن الردى ✿ عنه في يوم عـبوس
فلـكم للدهـر من ✿ حالتي نعمى وبؤس
والحـمـــام كم لـه ✿ من معاطاة كـؤوس
قطـــعة من كبدي ✿ جعلت فوق الرؤوس
مدر اللحد مضى ✿ منه بالدر النـفيس

وقال راثيا زوجه وولده (13):

أعيذ الحمى من أن يخيب راجيا ✿ تـذكر من سلمى حبيبا مناجيا
لقد جد سيرا ركبها حين ودعت ✿ وخلفت القلب المقلب عـانيا
سما النظر المغري بها متلمحا ✿ معالم من أطلالها ومعـالـيا

(11)الديوان ص 6 – 7.

(12)الديوان ص 155.

(13)الديوان ص 165.

فأيأسني أن ضلت العين قصـــدها ✿ على ثقة أن لا ترى النجم هاديا
وأن المحــيا وانـبعاث صباحه ✿ تراءى لعيني خافت النور خافيا
فياليت ما بالصدر بالعين قدبدا ✿ ويا ليت ما في العين بالصدر ثاويا
وجدد لي الذكرى رضيع مـــكانه ✿ بإنسان عيني لا أقول فؤاديا

رثاء أخيه علي الملقب بمعز الدولة:

لا شك أن القسوة التي واجهها يوسف الثالث من أخيه أثرت في نفسه فصقلتها صقلا فكان رفيقا بأخوته الآخرين، وقد كان أحبهم إلى نفسه أخاه الأصغر علي الملقب بمعز الدولة الذي توفي أيضا فرثاه بقصائد جميلة معبرة نذكر منها قوله (14):

جهلوا المجد والسلف ✿ والجميل الذي سلف
وعلاء قد ارتقى ✿ مظهر العز والشرف
وعـطـــايا جـزيلة ✿ بين ماض ومـــؤتنـف
كم أنادي نداء من ✿ شجوه فوق ما وصف
ياعلي بـــن يـوسف ✿ غلب الوجد والأسف
ليس لي فيك حيلة أي ✿ غير ترديدي اللهف
عيش يلذ لـــي كل ✿ يوم أودى بك التلف
قلب لـــقد ســـلا ✿ كل دمع همى وجف
كنت ذخري وعدتي ✿ خلفا لي ممن سلف
كنت أنسي وراحتي ✿ ساعدا في الوغى وكف
كنت سمعي وناظـري ✿ فمحت نورك السـدف

---

(14)الديوان ص 167.

رثاء القادة: وقد حفظ يوسف الثالث ودقادته، ورعى العهد لرجال دولته بأشعار كثيرة، منها المرثية المخمسة في قائده وصهره الذي استشهد، فرثاه مشيرا إلى جهاده يقول (15):

أما عجب أن غربت أنجم السما ✿✿ وكنا عهدناها تروق تـــوسما
فيا جيرة قد يمموا أجرع الحمى ✿✿ سلوا الأفق الشرقي مما تجهما
ولم قطرت أجفان مقلته دما

قضوا فئة طوع الجهاد رئـــيسة ✿✿ حوت أثرا مسموعة ومقيسة
فإن أصبحوا نهبا وعادوا فريسة ✿✿ فما بذلوا إلا نفوسا نفـــيسة
ولم يقصدوا إلا الجناب المكرّما

ومما يلاحظ أن عناصر قصيدة الرثاء عند يوسف الثالث لا تخرج عن قصيدة الرثاء العربية القديمة الصادقة، والتي صدر فيها الشعراء عن طبع وسجية دون تكلف للمعاني، أو إدخال لبعض المعاني الفلسفية فيها، كما كان شائعا عند أصحاب مدرسة الصنعة في العصر العباسي من أمثال أبي تمام والمعري ومن تأثر بهم من الشعراء في العصور التالية ويمكن أن نلخص هذه العناصر فيما يأتي:

1-وصف أثر الحدث في نفس الشاعر، فالشاعر يتقبل الفاجعة للوهلة الأولى بمزيد من الألم والتفجع والإحساس بضبابية الحياة، فقلبه احترق بالنار التي لا تنطفيء، وعيونه تهمي وعقله ذاهل أمام استيعاب الحدث، يقول في رثاء والده (16).

لقلبي أولى أن يذوب تفطرطا ✿✿ وعيني بقاني الدمع تهمي وتذرف
تبلد فكري عند فقدي يوسفا ✿✿ وخامر قلبي منه ما ليس يوصف

ويقول في رثاءزوجه (17):

أحقا أن رحلت فلا إياب ✿✿ وأنا إن سألنا لا نجاب

ويقول في رثاء ولده (18):

---

(15)الديوان ص 118 - 119.
(16)الديوان ص 144.
(17)الديوان ص 126.
(18)الديوان ص 119.

بقلبي لهيب ليس يخبو ضرامه ✿✿ بجفني دمع مستهل غمامه
وهيهات أين النوم من جفن هائم ✿✿ تنادى به ركب الحمى وخيامه؟

وقال في رثاء أخيه (19):

أي عيش يلذ ل ✿✿ يوم أودى بك التلف
كل قلب قد س ✿✿ كل دمع همى وجف

2-ذكر صفات الفقيد ومناقبه: فوالده صاحب أياد كريمة، وهو حسام الخلافة يقول (20):

خليلي أين الصبر منا ويوسف ✿✿ وأين أياديه الكريمة تصرف
علي ظلال من عناية يوسف ✿✿ ودوني حسام للخلافة مرهف

ويقول في قصيدة أخرى، وصافا إياه بإمام الصالحات، والأنيس الوحيد في الدنيا يقول (21):

إمام له في الصالحات تقدم ✿✿ وليس له في المعلمات تأخر
تولى فولى بعده الأنس وانقضى ✿✿ فلا أثر إلا الأسى والتفكر

وقد وصف أخاه بالدر الذي كان يصونه ويحافظ عليه، وأنه الشمس الذي كان يرى من خلالها الدنيا، ل هو السمع والنظر.

يقول (22):

يا علي بن يوسف ✿ غلب الوجد الأسف
ليس لي منك حيلة ✿ غير ترديدي اللهف
كنت ذخري وعدتي ✿ خلفا لي ممن سلف
كنت أنسي وراحتي ✿ ساعدا في الوغى وكف
كنت سمعي وناظري ✿ فمحت نورك السدف
كنت درا أصونه ✿ فتشظى عنه الصدف
كنت غضا يروقني ✿ فتثنى ثم انقصف
كنت شمسي فنورها ✿ في ضحاها قد انكسف

---

(19)الديوان ص 167.
(20)الديوان ص 144.
(21)الديوان ص 67.
(22)الديوان ص 167.

كنت بدري تضيء لي ● غالة الخطب فانخسف
أفل النور لا أرى ● بعد الدهر من خلف
كنت دنياي ها أنا ● حيث قيل أبو دلف

3-عنصر التأسي والتعزي: مع أن يوسف الثالث أظهر في مرثياته تفجعا كبيرا، إلا أنه إنسان يؤمن بأن الموت مكتوب على الناس، فهو الكأس الذي لابد من شربه، وهو حكم الله الذي لا راد له، يقول في رثاء أخيه (23):

لموجدة القلب المفجع موقع ● ولكن إلى الحكم الإلهي ترجع
تجلت عليه من خلافة ملكنا ● مواهب يهمي صوبهن ويهمع
إلى أن توارى في الثرى بعد ما سرى ● وشهب الثريا نحوه تتطلع
وصاحبه الروح الأمين لوجهة ● يؤمنه فيها الشفيع المشفع

ويقول في رثاء ولده (24):

إن للهم خميس ●● ثار في يوم الخميس
ضحكت سن الردى ●● عنه في يوم عبوس
والحمام كم ●● له من معاطاة كؤوس

وهو يدرك أن الموت خير واعظ للإنسان، وهذا المعنى الذي قال فيه شعرا كي يرسم على قبر أخيه.يقول (25):

يا قبر فيك تذكر وعظات ●● وإليك من أنظارنا اللحظات
هل أنت إلا عبرة لألي النهى ●● تنهل في أرجائك العبرات

4-أما العنصر الرابع فيتمثل بطلب الرحمة للفقيد، وهذه عادة عربية قديمة أخذت طابع السقيا في الجاهلية، وتعددت صورها في الإسلام، حيث أصبح الدعاء بالرحمة، والمغفرة، والجنة ،يقول في رثاء والده (26):

---

(23) الديوان ص 139.
(24) الديوان ص 155.
(25) الديوان ص 169.
(26) الديوان ص 144.

فلا زال ريحان وروح ورحمة ●● بلحد ثوى فيه الشريف المشرف

وقال في رثاء زوجه (27):

أحلتها النوى مرمى بعيدا ●● ومثوى زادها فيه الثواب

وقال في رثاء أخيه (28):

تقضي شقيق الروح لا زال لحده يعاهده صوب من الغيث ممرع

وقد فجر موقف الرثاء وجدان الشاعر المرهف المكلوم بنوائب الدهر التي تعاقبت عليه، مما لون شعره تلوينا يميل أحيانا إلى الضجر من الحياة كلها، ويميل أحيانا أخرى إلى معاهدة هؤلاء الأحباء الذين فقدهم على الوفاء لهم، يقول في مقطوعة يتذمر فيها من الحياة بعد رحيلهم (29):

خليا نفسي تموت أسا ●● حين لا يجدي متى وعسى

رمم فتت لها كبدي ●● إذ نشدت الأربع الدرسا

قوضت للموت أرحلهم ●● فصباحي بعدهن مسا

أما في الوفاء، فهو يعاهد أخاه على أن يبقى على الذكرى يهمي عليهم الدموع ولا ينساهم (30):

فما طارق طاريق إلا دمعي منهل ●● ومن كبدي الحرى زناد لقادح

كأن لم يمت ميت سواك ولم يكن ●● بكائي لترجيع الحمام الصوادح

سأبكيك ما فاضت دموعي وإن تفض ●● فحسبك تسهيدي وطول تنازحي

العتاب:

لقد شرب يوسف الثالث كأس العلقم من يد الزمان، ورأى من البلايا ما أنطقه الشعر وهو شاب يافع، وهل يجور الزمان بأكثر من أن يقذف به في غياهب السجن بدلا من أن يعتلي عرش الحكم؟! وأن هذا الغدر الذي كاد يؤدي بحياته من أخيه، بعد أن جمعتهما الأيام تحت جناحي أبوين كانا يبعثانفيهما المودة والعطف؟

---

(27)الديوان ص 6 - 7.

(28)الديوان ص 139.

(29)الديوان ص 166.

(30)الديوان ص 21.

ولذا فإن عناصر قصائد العتاب عند يوسف الثالث تتأرجح بين اللوم الهادىء اللين الذي يذكر فيه أخاه بأنهما من أسرة وحادة، وأنه يشكل السند له في أوقات الشدة وأنه ما زال يحتفظ له بشيء من الود والوفاء، وذلك كقوله في قصيدة له في العتاب بلغت ثمانين بيتا، وهي أطول قصيدة في ديوانه (31):

وقد يحفظ المرء الكريم إخاءه ✿ ويلقى عليه الموت والموت أحمر
ويصبر للأزمان صبر محافظ ✿ وفاء ليغني خدنه وهو معشر
فكيف بمن أصفاكم الود كله ✿ ويدفع عن أعراضكم حين تذكر
أبوكم أبوه دون ود مضاعف ✿ وعطف على مر الزمان يكرر
إذا ليلة بالسقم ضاقت جفونكم ✿ تبيت لها أكباده تتسعر
فهبكم تناسيتم ذمامي فما الذي ✿ دعاكم لذاك القول وهو مزور

وبين العتاب الذي يميل إلى العنف والتقريع، واصفا أخاه بالغدر وعدم الوفاء، كما في قوله (32):

مللتم حياتي وهو عين سفاهكم ✿✿ وبؤتم بإثم ليس فيه تستر
أأضمرتم غدرا لإظهاري الوفا ✿✿ وأظهرتم ضدا لما أنا مضمر

ويقول في قصيدة أخرى يبين فيها الفرق بين أخلاقه وأخلاق أخيه يقول (33):

وما غرني جهل ولكن أبوة ✿ دعيت لها حق المكانة والبر
أطارحه شجوي فيصبح لي شجا ✿ تعرض لي بين اللهاة أو النحر
وأوسعته حلما فظن بأنني ✿ رهبت وأن الحلم يصدر عن ذعر
يمن بما يسدي كأن لي حاجة ✿ إلى وده الممقوت أو خلقه الوعر
سيعلم من منا يسر ندامة ✿ إذا وضح الإصباح غن صادق الفجر
إذا لم يكن للمرء دين مع النهى ✿ فلست إلى ذاك الإخاء بمضطر

(31) الديوان ص 68.

(32) الديوان ص 69.

(33) الديوان ص 82.

والروايات التاريخية تشهد أن الله سبحانه وتعالى نجا يوسف الثالث من غدر أخيه، الذي أمر بقتله وهو في السجن، وقبل أن ينفذ الحكم، وذلك لأن وصول الأمر توافق ولعب مأمور السجن الشطرنج مع يوسف الثالث، فعرف يوسف بالأمر، وقال للمسؤول (34): «لنكمل لعبنا» فلم يدر ذاك كيف يلعب بعدما شاهد من رباطة جأش الزمير وسكينته، ويقال أنهما كانا ما يزالان في اللعب حينما أقبل فارس ينعي محمدا السادس ويبشر يوسف الثالث، بانتظار الناس حضوره ليعتلي عرش الملك.

الحنين إلى غرناطة:

ليوسف الثالث قصائد رقيقة في الحنين إلى غرناطة ومعالمها كنجد والسبيكة والمصلى، يقول في قصيدة يذكر فيها الحمراء مشيرا إلى وجوده في السجن (35):

فإن سدت الأبواب بيني وبينكم ❁ ستفضي منانا شمأل وقبول
فبالله يا ريح الجنوب تأملي ❁ أيلقى سلامي من حبيبي قبول
وإن جلت بالحمراء فاقري تحيتي ❁ ديارا خلت مني فهن طلول
وهبي على القصر الكبير عليلة ❁ فإن به أهل الحبيب حلول
وقولي: غريب أتلف الحب قلبه ❁ له أنة لا تنقضي وعويل

ويذكر في قصيدة أخرى السبيكة والمصلى يقول (36):

إلى تاج السبيكة فالمصلى ❁ تغاديك الصبابة والهيام
ففي أطباقها أطواد عز ❁ وفي آفاقها قمر قمام
فيا هل يرتوي منها صدائي ❁ ويا هل ينطفي هذا الأوام
وهل بعد القطيعة من وصال ❁ وهل يلقي لفرقتنا نظام

ولا يخفي أن يوسف الثالث كان يحمل حنينه إلى تلك الأماكن هموم سجنه وعزلته، ويعبر من خلال ذلك عن الأمل في العودة إلى تلك الربوع الحبيبة إلى نفسه.

---

(34) مقدمة ديوان ابن فركون ص 25.
(35) الديوان ص 192.
(36) الديوان ص 108.

الشعر السياسي:

لا شك أن دراسة الشعر السياسي في ديوان شاعر ملك، تتسم بلون خاص من الأهمية، ذلك لأن المأمول أن تكشف بصدق عن جوانب مهمة في تاريخ الدولة فإلى أي حد عكس شعر يوسف الثالث هموم شعبه المسلم، لا سيما أن غرناطة هي آخر معقل للمسلمين في الأندلس؟ وهل تشكلت صورة من خلال شعره لعلاقة دولته مع الدول المجاورة؟ وهل صور شعره شيئا من مقاومته للنصارى الذين كانوا ينتهزون الفرصة للانقضاض على المسلمين، وإسقاط آخر حصن من حصونهم، ولذلك يحسن بنا أن ندرس الشعر السياسي في ضوء المرتكزات السياسية الثلاثة الآتية:

أ- سياسية يوسف الثالث الداخلية.

ب- علاقته بالممالك النصرانية.

ج- علاقته مع المملكة المغربية.

1-سياسته الداخلية: شعر يوسف الثالث جوانب مهمة تكشف عن سياسته الداخلية يمكن تلخيصها في العناصر الآتية:

2-تنقلاته وأسفاره: يبدو أن يوسف الثالث كان يقظا حازما بعد توليه الحكم، إذ لم يركن إلى الدعة والراحة بل أكثر من تنقلاته في مملكته، وقد أخبرنا أنه نظم شعرا في قصر الحمة أول رجب من عام 816 هـ، ومن ذلك الشعر قصيدته التي مطلعها (37):

لاحظته كالظبي عند كناسه ✿ كسلان يعثر في فضول نعاسه

ونظم شعرا أيضا أثناء سفره إلى مدينة «المنكب»، أول شهر ربيع الأول من عام 819 هـ، منه قصيدته التي مطلعها (38):

تألق وضاح الأسرة باسم ✿ بليل كأن الزهر فيه لهاذم

وكان آخر سفر له هو سفره الثاني إلى مدينة المنكب، حيث كان على موعد مع الموت، في هذا البلد المجاور لشلوبانية التي قضى في سجنها زهرة شبابه،

(37)الديوان ص 153.

(38)الديوان ص 112.

فقد مرض فيها مرضا أودى بحياته، وذلك في يوم الأربعاء، التاسع والعشرين لرمضان عام عشرين وثمانمائة، بعد أن كان أمر بالتأهب لإقامة ما جرت به العادة من رسم العيد بالطعام وغيره (39).

2-حزمه مع القادة الذين كان يوليهم رسم خططه، ومراقبته لأعمالهم وقد قدم ذات مرة في عام 816هـ أحد هؤلاء القادة خطة من الخطط، فلم يصلح، فعزله، فتشفع له بعض العلماء، فعفا عنه الملك، وأقال عثرته إرضاء لهؤلاء العلماء وفي هذا يقول (40):

يا قوم لولا حلم ربي لم يكن ● في العفو مني يطمع الأقوام
لا سيما من فاه بالسفه الذي ● يدني كلوم القلب وهو كلام
شخص يهيم بكل واد مثلما ● لعبت لجنون الحمى الأوهام
جاءت به أيام دهر قد قضى ● أن تعدل الآراء والحكام
قد كنت أعذر في السفاهة أهلها ● فاعجب لما تأتي به الأيام
ولأنتم يا رافعيها راية ● للعلم نعم الحزب والأعلام
صرفت إلي قلوبكم بمودة ● يرعى بها عهد لكم وذمام
نظرت إلي عيونكم في يقظة ● تصل الدعاء إذا العيون تنام
ولكم أبين ما قصدت ببيانه ● وأقول حكمي شأنه الإحكام

إلى أن يقول:

فأقلت من عثراته من كان في ● مهواه قد زلت به الأقدام
وأقمت فرضا للجميل وسنة ● فإذا الوجود تحية وسلام

3-اهتمامه بالعلماء والأدباء، فقد اشتهر ذكر عدد من رجال العلم والأدباء في عصره، وذلك مثل ابن عاصم، صاحب التحفة، وأبي يحي بن عاصم تلميذ الشاطبي، وابن أبي حاكم المالقي، والإلبيري وصهره مفرج، وابن فركون وغيرهم، وقد كان يهتم بدعوة هؤلاء العلماء في المناسبات المختلفة كالعقيقة والإعذار والأعياد وغيرها، من ذلك ما جاء في ديوانه (41):

---

(39) ديوان ابن فركون محمد بن شريفة ، المغرب، ص 44، 1987م.
(40) الديوان ص 115.
(41) الديوان ص 148.

«ووجهنا ارتجالا إلى مجلس علماءحضرتنا في وليمة شرعية اتخذنا صنيعها بالرياض من قصورنا، على ما اقتضته عنايتنا بمجلسهم وتحفينا بالمزيد من تأنسهم.

يومنا يوم صباح مشرق ✿ فأجيبوا يا نجوم الأفق
يوسفيا قد أقام سنة ✿ نظمت أشرافها في نسق
في رياض حسنها متحد ✿ شائع في مغرب أومشرق
وأنا يوسفها من دولة ✿ أطلع الأنجم ملء الحدق
بين أبطال جهاد تمتطي ✿ للوغى غر الجياد السبق
ووفود الملك قد حفوا به ✿ درر العقد وتاج المفرق
بذلت يمناي ما شاء الندى ✿ وعلى الله جزاءالمنفق
هذه يوم احتفال المنتدى ✿ يا حماة الدين أسنى خلقي

4-النهضة العمرانية في عهده:

كان ليوسف الثالث ذوق حضاري رفيع تجلى به بنائه لحصن «المسلكين» وترميم قلعته، كما لاحظنا تنقلاته بين الحمة والمنكب وغيرهما، وحظي قصر الحمراء بعناية متميزة في عصره، وقد اقترح القصيدة الآتية لتكتب في إحدى قباب الحمراءيقول فيها (42):

يا دار شكرا للخليفة يوسف ✿ فهو الذي والى الجميل وأنعما
وحباك من "روض العريف" بنسمة ✿ تروي الجوانح من تباريح الظما
والقبة الغراء أصدق حجة ✿ حيث البيان أبان عنها مفهما

ونظم قصيدة أخرى أمر أن ترسم في مبنى من مباني الحمراء (43)

أنا للظمآن ري ✿ ولي القدر العلي
قد أقام حسن شكلي ✿ المقام اليوسفي
كلما شح غمام ✿ أنا بالورد حري

(42) الديوان ص 114.

(43) الديوان ص 163 - 165.

وتبدو بعض هوايات هذا الملك الفنان في نظمه شعرا يكتب على بعض الأشياء كالقوس والسيف وغيرهما، يقول (44): «ومن نظمنا مما يكتب في غمد سيف أمرنا أن يكون في غاية الاحتفال.

تقلدني نحو العدى ناصر الهدى ✿ وقد شخصت أبصارهم خوف حينها
جعلت غطـــــادءفوقه لأصـــونه ✿ كما صانت الأجفان إنســان عينها

وكذلك قوله (45):

يوسف قلدني ✿ ربـــه أيـــدنـــي
فأنا فـــي كفـــه ✿ حتف من عاندني

علاقته مع الممالك النصرانية:

تولى يوسف الثالث عرش غرناطة في أعقاب هدنة عقدها أخوه محمد مع فرناندو عم ملك قشتالة (خوان الثاني) والوصي عليه والذي سيصبح ملكا، وكان يدعي بالإفنت (infante) وكان الناس يعقدون أملا كبيرا على ملكهم يوسف الثالث، كي يسترجع الحصون التي استولى عليها النصارى قبل الهدنة، كحصن الصخرة في ناحية رندة، ووجد هذاالأمل هوى في نفس يوسف الثالث الذي أبدى حسرة على ما آلت إليه أحوال الثغور من إهمال، وما أصبح عليه الناس من انحلال يقول (46):

لهف نفسي على الثغور تخلت ✿ فهي حفر من الكماة الحماة
وأنـــــاس على المعاصي جهارا ✿ قد أبـــاحوا حـــريمنا للعداة
لست للصيـــد من خلائق نصر ✿ يـــوم أهنا بسلم تلك العتاة

ويعلن للناس عزمه على الجهاد حتى وإن قبل بالهدنة التي عرضها الناصري عليه، إذ ربما يوافق عليها لغرض في نفسه كأن يكون خدعة حربية ،يقول (47):

---

(44)الديوان ص 130.

(45)الديوان ص 130.

(46)الديوان ص 5.

(47)الديوان ص 122.

أشـــرت بمـا فيه لـــقلبـي سـلوة ✿ وفي ناصح مثلي يحق لك النصوح
وإن "إفـنـت الـــروم "ينـقـاد خاضعا ✿ كـمـا انقاد من بعد الإباء جموح
سيرضى بحكم السيف منه مسوف ✿ ويسمح بالمال العريض شحيـــح
وذلك ســـهل في مشيـــئة قـــادر ✿ ينيل مــراما مرتجى ويتـــيح
أما نحن -والله العليم بـــقصدنا- ✿ نهجر في نصر الهدى ونـــريح
بأفـــئدة لا يســتـقـــر قـــرارها ✿ وهـــل بمثار النـقع تهـــدأ ريح
وهــل لي إلى غير الحروب تـطـلع ✿ وهـــل لي إلى غير الجـــهاد وطـموح

وقد وفى ما وعد به، بخوض معركة حرر فيها جيشه حصن الصخرة في ناحية رندة، وبذلك انتهت الهدنة، يقول في هذاالحدث العظيم (48):

وإن "إفنت الـــروم "يجهد كلـــما ✿ أراه المـقام اليوسـفي جهـاده
وكان ولي الشرك وافى مطـــاوعا ✿ هوى ساقه نحو الهوان وقـاده
ففاز بها طـوعا وحـل بأفـقـــها ✿ وألقى لديها ذخــــره وعــتاده
وسار إلى أوطـانه وهو ظــــافر ✿ لها لا إلى الأخرى يرجى معاده
يقود لها جيش الضلالة قاصــــدا ✿ فحلأه المقـــدار عنـــها وذاده
إلي أن أتى مولى الخلائق يوسف ✿ فجد وأبـــدى عـــزمه وأعـــاده

وما كان من النصارى إلا أن حاصروا بقيادة (الإفنت) فرناندو ثغر (انتقيره) وذلك عام 1410 م (49)، حتى سقط في أيديهم، ونظم يوسف الثالث على أثر ذلك شعرا كشف فيه عن فئة من المنافقين الذين لم يحسنوا الدفاع عن ذلك الثغر الإسلامي يقول (50):

ويا عـــجبا من تـــارك حـــق ربـــه ✿ تعرفت البغضاء من كنه حبه
فلم ينتشق روح الرضى من مهبـه ✿ ومهما دعا داعي الهدى لم يلبه
فأنى له بالفجر والفوز بالأجر

(48)الديوان ص 122.
(49)نيل الابتهاج ،ص 285.
(50)الديوان ص 71.

وهل يرتضي أن الكفور مؤيد ✿ سوى ملحد، فضل الهداية يجحد
ملائكة السبع السموات تشهد ✿ على جامـــح في غـيـه يـــتردد
ويرتاح والإسلام في قبضة الكفر

ويذكر في ديوانه أيضا شعر يشير إلى مجابهة مع القشتالين في حصن (مشاقر)، وانتصاره عليهم ،يقول (51):

ما بين زرقة لحظه وحـــسامه ✿ يلتاح بدر الأفق عند تمامـــه
لما وثقنا بالنـــبي المجـــتـبي ✿ في نقضه النبوي أو إبرامه
لم ينتظم للكـفر عـــد جنوده ✿ إلا أقر العين نثر نظامه
هذا وكم من ضارع متـــوسل ✿ بجهاده وصلاته وصيـــامه
يدعو بنا للحرب من شهدائه ✿ ولما أصاب الثغر من اهتامه
والله جـــل جلاله متـــكـفـل ✿ بالنصر والمعهود من إنعامـــه

وبعد ذلك انشغل يوسف الثالث بالصراع مع المغاربة على حدوده من الجهة الثانية، مما جعله يعقد هدنة بينه وبين النصارى.

علاقات يوسف الثالث بالمملكة المغربية:

بوفاة أبي سالم المريني، وعودة الغني بالله من منفاه في المغرب إلى الأندلس، بدأ فصل جديد في العلاقات الأندلسية المغربية، فقد تنكر هذا الملك النصري لبني مرين، واستغل ظروف عدم الاستقرار واستولى على حصن جبل طارق الذي كان مركز اهتمام بني مرين، وقد تابع يوسف الثالث نهج جده الغني بالله في سياسته مع المغرب، وفي علاقته مع حاكمها «أبي عثمان سعيد بن أحمد بن أبي سالم المريني» فكان يطمع في أن يكون له نفوذ في المغرب، ولكنه وجد حاكمها صلبا وفي سنة 813 هـ ثار أهل جبل طارق وأعلنوا تبعيتهم للمغرب، وفي السنة نفسها جهز يوسف الثالث السعيد المريني ووجهه في أسطول إلى المغرب ليطالب بالملك في محاولة لإسقاط «أبي سعيد عثمان» وقد توالت محاولات يوسف الثالث استرداد جبل طارق إلى حكمه ويبدو هذا الأمر واضحا في شعره الذي يذكر فيه فخره باسترجاع جبل طارق ،يقول (52):

---

(51) الديوان ص 125 - 126.

(52) الديوان ص 146.

وسائل بها "القشتور" (53) إذ عز مطلب ✿ فها هو من أسر السيوف عتيق
نهدنا إليه بعدما هوم الدجى ✿ ونادى فنجيناه وهو غريق
وإنا لنرجو من تناهي ضلالة ✿ عسى سكره يصحو بنا ويفيق

وقد حرض في شعره أيضا أولياءه من بني مرين على الثورة على أبي سعيد عثمان، وتأييد مرشحه (السعيد) ،يقول مخاطبا أولياءه من بني مرين وعرب بني حسين قائلا (54):

قوموا إلى نصر السعيد حماية ✿ فالدين إن لم تجمعوه يبدد
وتمكنوا في فاس من عثمانها ✿ واستبصروا بسنى الحقيقة واهتدوا
أوليس قد أعطى العداة بلادنا ✿ إعطاء من يرضي الكفور ويرفد

وهو يريد من وراء ذلك أن يجمع الشمل ثانية، ويوحد الدولتين لمقارعة النصارى: يقول (55) واصفا وحدة النصارى وعدم تفرقهم.

إن النصارى قد تجمع شملها ✿ فعسى ببأس سيوفكم تتبدد
وتروعهم منكم سيوف حماية ✿ يجلو دجاها يوسف ومحمد (56)
أخوان قد قاما بنصرة دينه ✿ فالدهر يبكي والثناء مخلد

وقد كان يأمل أن يأتي (السعيد) بأبي سعيد عثمان مقيدا إلى غرناطة ،يقول (57):

عن قريب يزورنا ✿ في قيود الأداهم

ولكن الأمور لم تسروفقا لرغبته، فقد حاول (السعيد) دون جدوى ،وانتهت المسألة بصلح بين (السعيد) وأبي سعيد عثمان اتفقا فيه على قسمة البلاد المغربية بينهما، وقد ترتب عن ذلك كما يبدو ذلك في شعر يوسف الثالث علاقة صلح بينه وبين أبي سعيد عثمان يقول (58):

(53)القشتور : اسم حصن من حصون جبل طارق .انظر الإحاطة ،لسان الدين بن الخطي ج2 ص 87.
(54)الديوان ص 50.
(55)الديوان ص 51 - 52.
(56)محمدهواسم السعيد.
(57)الديوان 117.
(58)الديوان ص 40.

هي بشرى دعت جميع العباد ✿ للتمـــادي على صـــريح الـــوداد

وأنهاها مضمنا بيت المتنبي " حسم الصلح ما اشتهته الأعادي":

واستعـدنا حمـد الإله وقلنا ✿ حسم الصـلح ما اشـتهته الأعادي

ويعود فيمدح بني مرين ويمدح أبا سعيد عثمان،وهذا يدل على حنكة القائد السايسي المحنك، يقول (59):

هكذا الفخر يا أعز قـبيل ✿ محـرز للسباق خصل الجياد

جد سلطانكم أفاد العوالي ✿ فظفـــرتم بذخره المستفاد

إذ نحيي أبا سعيد بأزكى ✿ ما تحيـا به صدور النوادي

ثم أخذ يشير إلى أن هذا الصلح يسهم في الالتفات إلى العدو المشترك، يقول:

حجة السلم أكسبته عتوا ✿ وبلايا محيطة بالبلاد

ونحسب أنه وإن انتهى الصراع بين دولتين مسلمتين إلى مصالحة، فإن فترة العداء ستبقى شاهدا على أن الصراع بينهما كان لصالح العدو المشترك ،وهذا ما حصل فعلا، فقد خسرت المغرب «سبته»، وخسرت الأندلس ضياع حصون (انتقيرة) و(منتشاقر) وحصن (الصخرة) وغيرها.

الفخر:

لعل من أبرز السمات في ديوان يوسف الثالث سمة الفخر بل هي سمة عامة واضحة في معظم القصائد ،فهي تشكل المعادل الموضوعي للمدح ؛أما عن عناصرفخره الذي يوجهه للغير، فيمكن أن نلخصها فيما يأتي:

1-فخره بأصله ونسبه وذلك نحو قوله في مقطوعة أمر بكتابتها على قبة من قبب قصر الحمراء اليسرى (60):

يا يوسفي المنتمي ✿ يا سبط أنصار الرسول

فهو ينتمي إلى رهط الأنصار، إذ أن أسرته من سلالة سعد بن عبادة،

---

(59) الديوان ص 40.

(60) الديوان ص 104. وانظر، عصر الدول والإمارات (الأندلس) شوقي ضيف، القاهرة، دار المعارف، ص 219-220.

ويقول مفاخرا بأصله في قصيدة أخرى (61):

ألســت سـليل الصيــد مــن آل حمير ✿ وخــير ملوك الأرض قوما ولا فخر
لنا المنصب الأعلى على كــل مــنصــب ✿ لنا العــزة القــعساء والغــرر الغر
لـــنا الهـضبة الشـماء سامـية الـذرى ✿ لنا الراية الحمراء يهفو بها النصر
مــكـــارم أعــيت كل مــن رام حصرها ✿ وهيهات ما للشهب في أفقها حصر

فهو يفتخر بأنه سليل أصحاب الحول والطول من حمير، إذ أصل الأنصار من اليمن، وأن لهم المنصب أو المقام الرفيع، والعزة ،والوطيدة، والأعمال العظيمة المشهورة، والهضبة الضاربة في السماء التي لا يمكن لأحد بلوغ ذراها السامقة، والراية الحمراء، رمز إمارتهم وانتصاراتهم الماحقة، وهي مكارم يعز حصرها، وهل يمكن أن تحصر أو تحصى الشهب والنجوم في السماء؟! ويقول في قصيدة أخرى (62):

أنا الناصر السامي إلى كل مرتقى ✿ بي الخطب يصحو جوه المتغيم
ولي في المــعالي هــمة يوســفية ✿ تسامى بها فوق الكواكب معلم

ويقول في قصيدة أخرى (63):

وإنـي الـيوسفي أبـا وجدا ✿ ملوك لا يضام لهم جوار

وقد أمر أن يكتب على «سيف» البيتين التاليين (64):

أنا ســيــف للذي ✿ فاق في المجد البشـر
يوسف بن يوسف ✿ وكفــى لي مفتـــخر

2- فخره بمجموعة من الصفات المعنوية:

وافتخر يوسف الثالث بمجموعة من الصفات التي تعطينا صورة ناصعة له كالعزم والشجاعة، فهو فارس قوي لايهاب صروف الدهر، يقول (65):

أنا الذي تعرف الأيام عزمــتـه ✿ إن هم لم يخش تفــريطا ولا فـــرطا

(61) الديوان ص 62.
(62) الديوان ص 121.
(63) الديوان ص 73.
(64) الديوان ص 73.
(65) الديوان ص 182.

مصمما كشهاب الرجم متقدا ✿ طاوي الحشى مضمر الجنبين منخرطا
جربت دهري في حل ومرتحل ✿ فلم يرعني بصرف منه حين سطا

وهو صاحب همة عالية لا تدانيها همة يقول (66):

أنا الناصر السامي إلى كل مرتقى ✿ بي الخطب يصحو جوه المتغيم
ولي في المعالي همة يوسفية ✿ تسامى بها فوق الكواكب معلم

وهو إنسان صادق وفي، يستجار إلى ظله في حر الهاجرة، يقول (67):

أنا يوسف واليوسفي صفاته ✿ إذا عز نيل فالمواهب نيل
أنا يوسف والصدق يشهد أنني ✿ على الخلق ظلّ في الهجير ظليل

ويعلن يوسف الثالث أنه انتصر في ضحى أحد الأيام، على حمَلة الصليب وهو يقتدي في جهاده لهم، بجهاد الرسول صلى الله علي وسلم للكفار، مصمما على استئصال بيعهم أو كنائسهم، مستعينا بعون الله في نصره، وسحقهم سحقا ذريعا ،يقول (68):

راق الزمان وجاءنا ميقاته ✿ بالضحوة الغراء من أيامه
يأتم في حرب الصليب وحزبه ✿ بشفيع كل موحد وإمامه
مستأصل بيع العداة مهتم ✿ ما صان فيها الكفر من أصنامه
والله جل جلاله متكفل ✿ بالنصر والمعهود من إنعامه

ويقول داعيا لدولته بالدوام، لأنها دولة مسلمة تنصر دينه (69):

وما الملك إلا ملك دولتي التي ✿ من الله أرجو أن يطول دوامها
صرفت إليه العزم أنصر دينه ✿ ولي نية فالصالحات اعتصامها
وربي كفيل بالذي أنا آمل ✿ وما بدأة إلا عليه تمامها
سينجز لي الوعد الجميل على العدا ✿ أوامر ملك قد تسنى مرامها

---

(66)الديوان ص 121.

(67)الديوان ص 105.

(68)الديوان ص 125.

الغزل والنسيب:

تختلط مشاعر الغزل عند يوسف الثالث بمشاعر اللوعة والألم وصدود المحبوب، فهو في بعض قصائده لا يخرج عن عناصر قصيدة الغزل المألوفة، وذلك من حيث ذكر امرأة بعينها صرح باسمها مرات معدودة وهي سلمى ابنة عمه، فيذكربعضا من صفاتها الحسية وذلك نحو (70):

لما وفت سلمى بحفظ عهودي ✿ يممت روض تهائمي ونجودي
هو ربع سلمى أسلمت قلبي له ✿ نظرات ألحاظ الظباء الغيد
وإذا هي ابتسمت يروقك مبسم ✿ يزري بعقد اللؤلؤ المنضود

وفي أغلب الأحيان يتخذ شعره في المرأة بعدا آخر، إذ يتحول إلى نسيب رقيق يعكس نفسية تعاني معاناة كبيرة من الاشتياق، وهذا ليس غريبا عن شاعر مثل يوسف الثالث، إذ أن مرارة العشق ومكابداته تعترض الشعراء والفنانين العاديين، فكيف عندما يكون العاشق ملك في قومه؟ فهو بذلك في تجربته يقف أمام رقيبين.

أولهما: الرقيب الأخلاقي الذي دعاه لأن يتعفف في شعره.

وثانيهما: الرقيب الخارجي من مجتمعه وشعبه الذي ربما كان سببا في أن ينحو بغزله منحى التجنب والصدود رغم اللوعة.

وكثيرا ما كان يقدم أشعاره في النسيب بقوله، ومما نظمناه على غير حقيقة (71) مثل قوله (72):

يا من يقاطعني بفرط صدوده وأقول لا شلت يمين القاطع
غرست جفوني فوق خدك روضة فظللت أسقيها بفيض مدامعي
لولا العذار وما حوت قسماته ما راقني إشراق بدر طالع

وأحيانا كان يهرب في لقائه المباشر إلى عالم الطيف يقول (73):

---

(70)الديوان ص 36 ،وانظر القصائد الغزلية في الصفحات ،152،153،156،157،144،155،190.

(71)انظر الديوان ص 97،135.

(72)الديوان ص 140.

(73)الديوان ص 140.

أين المنام وطيفه لي هاجر ● كم بت أرقبه بطرف خاضع

ويقول في استجداء عطف المحبوبة (74):

تقول سبيل الهجر سهل فما له ● ينـوء بصدر دائم الخفـقان
تنام جفوني عن سهاد جفـونه ● وينعم بالي إذ يـقول بلاني
ولم يدنهم مني خضوع وقربة ● فقلت كفاني من هواك كفاني
ولم يرع ودي أو معاني نسبتي ● ولكـن تمادى هاجري وجفاني

ويقول (75):

وأهمل دمعي كالعقيق مسلسلا ● وإلا كمثل العقد وهو نضيد
فـيا راحة القلـب المعنى بحبه ● أسرك أني بالغرام شهـيد
عسى الله بالحمراء يجمع شملنا ● ليبـذل فيـها مطرف وتليد

وهذا قريب من أشعار جميل بثينة شكلا ومضمونا.

الموشحات:

من المعروف أن الموشحات فن أندلسي نشأ في أواخر القرن الثالث الهجري ويعدمظهرا من مظاهر التجديد في الشعر العربي، وقد جاءت استجابة لحاجة فنية تتعلق بولوع الأندلسيين بالموسيقى وكلفهم بالغناء، وحاجة اجتماعية تتلخص في امتزاج المجتمع الأندلسي بعناصر اجتماعية مختلفة.

بيد أننا لا نجد الموشحة فنا بارزا في ديوان يوسف الثالث ،فموشحاته لا تتعدى أربع موشحات ثلاث منها في النسيب ،مطلع الأولى (76):

بعيشكما دعا ذكر العشية ● وحثا في ربـوعهم المطـية
وإن لم تنزلا تلك الثـنية ● قفا نفسا على نفس شجية
يعيد حياتها رجـــــع التحية

ومطلع الثاني (77):

---

(74)الديوان ص 128.

(75)الديوان ص 34.

(76)الديوان ص 162.

(77)الديوان ص 184.

يا من رمى قلبي عن سهم لحظ مصيب
صل مدنفا ذا مقلة تهمي دمعا سكيبا
من منصفي من شادن غر
مهفهف كالغصن النضر
قدلج في بعدي وفي هجري

وواحدة في الرثاء مطلعها (78):

أما عجب أن غربت أنجم السما ✿ وكنا عهدناها تروق تبسما
فياجيرة قد يمموا أجرع الحمى ✿ سلوا الأفق الشرقي مما تجهما
ولم قطرت أجفان مقلته دما

وهي لا تخرج في بنائها الفني عن ذلك الطراز الأندلسي الشائع، وهي تتسم باستعمال كثير من المحسنات البديعية لا سيما الجناس بأنواعه، والطباق وذلك كما يظهر في قوله (79):

ألا يا مكنسا بظباء أنس ✿ حويت من المحاسن كل جنس
ويا أفقا لبهجة كل شمس ✿ ويا مغني السرور وكل أنس

الدراسة الفنية:

التجربة الأدبية منبعها النفس.... وباعثها الانفعال الصادق فهي استقبال واع للأحداث، وهي في أرقى تصور لها تتعامل مع أثر الأحداث ومداها، وتنأى عن الرصد المباشر لها، وهي تجربة فنية لما يمور في أعماق النفس من أشواق نحو إعادة تشكيل الواقع، واستشراف آفاق المستقبل ،فكيف استطاع يوسف الثالث إقامة عمارته الفنية في شعره؟؟

1-مطلع القصيدة: لعل أول الملاحظ على ديوان يوسف الثالث أن قصائده لا تبدأ بمقدمات تقليدية، كالمقدمة الطللية مثلا أو الخمرية، وإنما هو يبدأ بث مشاعره بأدوات ذوات صلة وثيقة بغرضه ،وذلك نحو قوله في قصيدة، في رثاء زوجه:

---

(78)الديوان ص 118.

(79)الديوان ص 162.

أحقا أن رحلت فـــلا إياب ✿ وأنا إن ســـألـــنا لا نـــجاب

ويبدأ قصيدة في الغزل:

لاحظته كالظبي عند كناسه ✿ كسلان يعثر في فضول نعاسه

ويبدأ بالنداء بقصيدة في النسيب:

أيا غافلا عني ولست بغافل ✿ ويا قاطعا حبلي بوصل عواذلي

وقد اشتملت بعض القصائد على مقدمات وذلك نحو قصيدته[4] التي قالها في العتاب، ومطلعها:

لعل خيال العامرية يخطر ✿ بأجفان عان قد براه التستر

ولعل مرد هذه الظاهرة إلى سببين:

أ-إن عدم استهلال القصائد لمقدمات طللية مثلا يعد من مظاهر التجديد التي تمثلها شعراء العصر العباسي، ولا شك أن ثقافة يوسف الثالث الشعرية، ثقافة عالية، كانت تؤهله الاطلاع على تلك الأنماط من التجديد.

ب-يوسف الثالث شاعر مطبوع، ترك نفسه على سجيتها في قول الشعر فالشعر عنده فيض لما تجيش به نفسه في المواقف المختلفة من فخر ورثاء وغزل ونسيب.... إلخ، ثم إن مقام حاله كملك لا يلزمه بكثير من التهيؤ والأناة عند التعبير، ولا أدل على ذلك من كثرة قوله: «وقد ارتجلنا» قبل أن يبدأ في كثير من القصائد.

2-شعره بين القصائد والمقطوعات:

قصائد يوسف الثالث متفاوتة في الطول، أطولها وصل إلى ثمانين بيتا وهي تلك التي عرضنا بعضا منها في عتاب أخيه والتي مطلعها (80):

لعل خيال العامرية يخطر ✿ بأجفان عان قد براه التستر

وأقصرها كان مقطوعات لا تتجاوز البيتين أو الثلاثة، من ذلك ،كقوله (81):

---

(80)الديوان ص 65.

(81)الديوان ص 123.

الطول منك قصير ● والمطل فيك كثير
يسير أمري كثير ● وليس منك يسير
جدعت أنف رجائي ● كأن قدري قصير

ولعل مرد هذه الظاهرة إلى الأسباب التالية:

1-أنه شاعر حاضر البديهة، متهيء القريحة، يقول الشعر في كثير من المواقف ارتجالا، فهو يقول مقطوعة ويعلن أنه قالها على سبيل الفكاهة مثل قوله (82):

إن صد عني في الهوى ظالما ● دعوت بالرحمن على الظالم
دعا عليل القلب قد غره ● ميم أضافوها إلى قاسم

ويقول مخاطبا المشيب (83):

قلت للشيب لا "يربك" جفائي ● في اختصاري لك البرور ومقتك
أنت بالعتب يا مشيبي أولى ● جئتني غفلة وفي غير وقتك

ويقول: «ومن المرتجل وقد أطل الشيب» (84):

حل المشيب بفؤدي فألبسني ● ثوبا من الوجد لا يغني على الأبد
قد كنت للزوّر مرتاحا إذا طرقوا ● إلا المشيب ففت زوره كبدي
دعوه يمضي كما شاءت إرادته ● سأعمل الجهد في إرغامه بيدي

ويقول: "وقد ارتجلنا من باب المداعبة"(85):

لا يغرنك من طباعي سكون ● ومحيا يجول فيها العفاف
أنا كالصل إن لمست فلين ● وهو سم متى أهيج زعاف

وقال: بعد أداء صلاة الاستسقاء (86):

يا رحمة الله ويا عفوه ● شكى لك الإسلام من ضعفه
القحط قد حل بأرجائنا ● وحلمك المرجو في صرفه
فلا تؤاخذنا بأفعالنا ● يا من توكلنا على لطفه

(82)الديوان ص 81.
(83)الديوان ص 38.
(84)الديوان ص 38.
(85)الديوان ص 145.
(86)الديوان ص 145.

قد مسنا الضر ولا حيلة ✿ إلا لزوم الباب من خوفه
شفيعنا التوحيد يا من غدا ✿ المنح والإعطاء في كفه

2-أنه شاعر ملك، صاحب ذوق وصاحب موهبة، جعلته يتفنن في الشعر فيوظفه في مناسبات مختلفة، فتارة يقول شعرا كي ينقش على القباب، وذلك نحو (87):

ماذا أنص وما أقول ✿ والحسن قد بهر العقول
شرفا لمن يبغي العلا ✿ عزا على ركب الخيول
يا يوسفي المنتمي ✿ يا سبط أنصار الرسول
لا زلت مولى منعما ✿ شرف المعاهد والطلول

أو أن ينقش على السيف وذلك نحو (88):

يوسف قلدني ربه أيدني ✿ فأنا في كفه حتف من عاندني

وهذه الأغراض يناسبها مقطوعات شعرية تتسم بالبساطة في وزنها وتركيبها ولغتها.

التأثر الفني:

من الواضح في بناءقصيدة هذا الشاعر الملك تأثره بغيره من الشعراء، فهو ذو موهبة شعرية صقلها محفوظ شعري متنوع، يمتد من العصر الجاهلي حتى عصر الملك الشاعر، ويبدو لنا شعره نسيجا، تشتبك فيه خيوط مختلفة مشرقية ومغربية، فهو ينسج كثيرا على طريقة غيره، ومن أبرز مما يلاحظ في شعره:

أ- المعارضة: عارض يوسف الثالث عددا من الشعراء، فقال: وأنشدنا على طريقة النابغة (89):

خطرت فأزرت بالغصون الميّد ورنت فأوردت الغصون الميُّد

وضمن بيتها المشهور:

---

(87)الديوان ص 104.

(88)الديوان ص 130.

(89)الديوان ص 170 - 171.

بمخضب رخص كأن بنانه ✿✿ عنم يكاد من اللطافة يعقد

وله دالية أخرى استوحى قافيتها من هذا البيت وضمنه (90):

ما أبعد الشيء ترجوه فتحرمه ✿✿ قد كنت أحسب أن الصبر طوع يدي

وفي ديوانه خمريّة ديريّة قال إنه نظمها «على وجه المجاز على طريقة أبي نواس ونستغفرالله» والتي مطلعها (91):

أهلا بيوم الموسـم المشـهود ✿✿ إذ جدد القسيس فيه عهـودي

فض الختام عن الدنان مفتحـا ✿✿ باب التنزه في الحسان الغيد

وعارض قافية للمتنبي مضمنا عجز مطلعها (92):

عين مسهدة وقلب يخفق ✿✿ هذي تصوب وذاك دأبا يحرق

كما عارض دالية له مضمنا في الختام صدر مطلعها:

واستعدنا حمد الإله وقلنا ✿✿ "حسم الصلح ما اشتهته الأعادي"

ولا تقتصر معارضاته على الشعر المشرقي، فقد عارض أيضا رائية للرصافي البلنسي وموضوعها في الغزل، ومطلعها (93):

وذي نخوة حاولت تقبيل خده وقد رحجت أعطافه بالهوى سكرا

وعارض أبياتا للشاعرة حمدة الوادي آشية: وقال فيها (94):

إلى الله أشكو ما بقلبي من الأسى ✿ وماقد طوت من شرح حالي أسراري

تفـرق أحبـاب وجمـع حواسـد ✿ وكـثـرة أعـداء وقلـة أنصـار

ومما يلاحظ أن قصائده التي عارض فيها الشعراء، تتفق في معظمها في موضوعاتها ،إضافة إلى قوافيها مع القصائد المعارضة، وهذا يتفق مع الرأي النقدي الذي يرى أن المعارضةليست من باب التقليد وإنما هي صميمها تلاقي روحين وائتلاف قلبين أو اصطدام نفسيتين (95):

وقد أكثر يوسف الثالث من ترديد اسم الشريف الرضي في ديوانه فهو

(90)الديوان ص 39.

(91)الديوان ص 54.

(92)الديوان ص 150.

(93)الديوان ص 72.

(94)الديوان ص 62.

(95)الموازنة بين الشعراء ،زكي مبارك ،ص 392.

ينظم على طريقته في قصيدته التي مطلعها (96):

قل لمن عدد أملاك الزمن ✿✿ مجمل الوصف لنا في كل فن

وقال على طريقته قصيدته التي ذكر فيها (97)

لقد علمت نصر بأني كفيلها ✿ إذا هاجت الهيجاء واحمرت الأرض
أدافع عنهم بالصوارم والقنا ✿ وأحمي حماها أن ينال لها عرض
وإني يوم الأمن أسدي مكارما ✿ تضيق بها الأقطار والطول والعرض

وقال على طريقة الشريف الرضي في الحجازيات (98):

يقولون هذا العيد قلت وبالحرى تعود ليال بالمصلى عهدناها
ليال هدت منا القلوب وضلت بنا الأحتلام حتى نشدناها

وليس غريبا أن تكون صورة الشريف الرضي وطريقته الفنية حية في خيال يوسف الثالث، إذ أن نقاط الالتقاء بينهما كثيرة فكلاهما تجرع كأس المرارة من يد الزمان حتى الثمالة، لا سيما أن والدالشريف الرضي قد نحي عن الحكم وزج في السجن مدة لا تقل عن عشر سنوات، ومما زاد أسى الشريف الرضي تلك القطيعة التي كانت بينه وبين أخيه، وقد خاطبه شعرا في قصيدته الضادية المشهورة التي مطلعها (99):

رضيت من الأحباب دون الذي يرضي ✿✿ ودانيت من تقضي الديون ولا يقضي

والدارس للقصيدتين، قصيدة يوسف الثالث في عتاب أخيه وقصيدة الشريف الرضي هذه يجد أن يوسف الثالث سار على نهج الشريف الرضي من حيث المراوحة بين اللين كتذكير أخيه بصلة القرابة، إلى العنف وعدم استبعاد القطعية الأبدية بينهما.

---

(96) الديوان ص 131.

(97) الديوان ص 134.

(98) الديوان ص 158

(99) ديوان الشريف الرضي، ج1، ص 68 - 69.

وانظر: (أ) الاغتراب في حياة وشعر الشريف الرضي، عزيز السيد جاسم، بيروت، دار الأندلس، 1986 ص 115.(ب) الأدب العربي في العصر العباسي، ناظم رشيد، منشورات جامعة الموصل، 1989 م ص 277.

التضمين:

ومن الملاحظ المهمة في ديوان يوسف الثالث التضمين من ذلك أنه ضمن قول زهير (100):

"وهل ينبت الخطى إلا وشيجه"

وضمن في قطعة له قول ابن وهبون (101)

"وأقول لا شلت يمين القاتل"

وضمن في مقطوعة أخرى قول عمرو بن معدي كرب (102)

"عذ يرك من خليلك من مراد"

وضمن في قصيدة قول العرجي (103)

"أضاعوني وأي فتى أضاعوا"

وضمن في قصيدة قول ابن دراج (104)

"وفي المهد مبغوم النداء كأنه"

وضمن في قصيدة قول حمدةالوادي آشية (105)

"وقلت حماتي عند ذاك وأنصاري"

ولا شك أن التضمين يؤدي إلى اكساب الشاعرقصيدته معنى ذا قاعدة عريضة في ذهن السامع، وقيمة استخدامه، لا تقل أهمية عن استخدام الرمز كتقنية من التقنيات المستعملةفي الشعر الحديث، وذلك لأنه كفيل بإثارة مخزون القاريء في المعرفة إضافة إلى أنه يشير إلى قدرة شعرية خلاقة يستطيع الشاعر بواسطتها أن يعبر عما يجول في نفسه من خلال توظيف ركام المعلومات المختزن في نفسه.

---

(100)الديوان ص 93.

(101)الديوان ص 99.

(102)الديوان ص 110.

(103)الديوان ص 109.

(104)الديوان ص 16.

(105)الديوان ص 62.

مصادر الصورة:

إن المتأمل بعناصر الصورة في شعر يوسف الثالث يجد أنه يراوح بين الصورة التراثية، والصورة المنتزعة من بيئة الأندلس في شعره، في أغراضه الشعرية المختلفة، فهو يشبهأسنان المحبوبة بعقد اللؤلؤ، وذلك بقوله (106):

وإذا هي ابتسمت يروقك مبسم ✿✿ يزري بعقد اللؤلؤ المنضود

ويرى أن اختفاء زوجه وقد ووريت القبر كأنه أسرع من سير الخيل العراب، يقول:

ولكن سارت الأظعان سي ✿✿ حثيثا دونه الخيل العراب

وشبه ولده بالغصن اليانع الذي قصفه الموت:

كنت غصنا يروقني ✿✿ فتثنى ثم انقصف

وشبه المحبوبة بالشمس كقوله:

فما راعني إلا دموع تبادرت ✿✿ لشمس توارت حين راق بزوغها

وشبهها أيضا بالقمر، وشبه أنظارها بالشرك الذي وقع الشاعر في شباكه يقول:

خليلي إن القلب يوم مصيرنا ✿✿ لفى شرك الألحاظ كان وقوعه

وصدود المحبوبة كالسيف القاتل، يقول:

أصبحت مقتولا بسيف صدوده ✿✿ وأقول لا شلت يمين القاتل

وصور المحبوبة في حالة صدودها بالغزال:

إن تجودوا أنتم لذلك أهل ✿✿ أو تصدوا فشيمة للغزال

ويصف بسالته وشجاعته في المعركة على الخيل العتاق الأصيلة التي طالما خاضت غمار المعارك فأردت الكماة المحاربين ساجدين يقول:

يرد صدور النائبات بصدره ✿✿ ويقضي بما شاء الجلاد ويحلم

نضته على البيضاء عزمة يوسف ✿✿ فعادت ورود الصامتات بها دم

وقال:

فإن لنا الخيل العتاق إذا انبرت ✿ تخال بأيدي الريح منها الشكائم

تحط بهامات الكماة محاربا ✿ لها ساجد منهم وآخر قائم

---

(106)الديوان ص 36.

ونلاحظ أن الصورة التراثية بوجه عام صورة جزئية محدودة، لا تشكل لوحة فنية متكاملة، وليس غريباأن تأتي الصورة عنده هكذا ،وذلك لأنه يصدر في صوره التراثية عن محاولة تمثل لشعر القدماء .ولا غرابة في أن يكون لطبيعة الأندلس الخلابة حضور واضح أيضافي ديوان الشاعر فالطبيعة ينبوع الحدث الفني، يتفجر داخل ذات الفنان لا خارجها، وهو لا يجود بقطرة من مائه إلا إذا استوعبته نفس الفنان، فالفنان يعب من معطيات الطبيعة وصورها كما يلقاها معكوسة في عدسة الذات الإنسانية ،ذات الفنان التي تخصبها ما يلائمه من التعبير الجميل، حين ينبري لعمله الإبداعي. وقد أبدع يوسف الثالث في انتقائه ومن ذلك ما قاله في قصيدة غزلية، صور نفسه ينتظر فتاته في روضة غناء، ذات غصون منتشية، ونسيم عليل معطر بالوسن، تهدي الأنوف روائح الأحباب، ممازجا بين صفات هذه الروضة وصفات محبوبته يقول :

والغصن ريان المعاطف منتش ✿ يومي (إلي) بزهرة ويحابي
والروض مبتسم الأسرة ضاحك ✿ كزمان وصل بعد طول عتاب
تحكي بطائحه نمارق سندس ✿ وتلاعه قد ألحقت بملاب
مرت تصافحنا أنامل سوسن ✿ ورنت تغازلنا مع الإعجاب
والريح تسحب ذيل كل خميلة ✿ تهدي الأنوف روائح الأحباب
والآس صدع للحبيب معطفا ✿ والخد ورد مشرقا كشهاب

ويقول في قصيدة أخرى:
والطير تصدح والنسيم قد انبرى   والنهر يصفق من غناء رباب
ولا يخفي تلوين الشاعر لصوره بعدد من المحسنات البديعية، كالجناس وذلك في نحو قوله(في الغزل):
إلا يا مكنسا بظباء أنس   حويت من المحاسن كل جنس
والجناس والطباق في مثل قوله:
أيبعد شخصها والفكر يدني   وتبرأ ساحتي والوجد يضني
ونلاحظ كذلك التقسيم الداخلي الذي أكسب شعره موسيقى داخلية وذلك

كما في قوله السابق وقوله (107):

يوسفيا ناصريا ✿ طود عزم رسخا
تاركا حزب العدا ✿ أجلا منتسخا
للاقاة الردى ✿ مربعا مدوخا
ولمن يبغي الندى ✿ والوداد والأخا
ومظاهر الهدى ✿ وموالاة السخا

الموسيقى:

هنالك ملحظ مهم يتعلق بالموسيقى في ديوان يوسف الثالث، يتعلق بقدرته على نظم الشعر على بحور مختلفة، وذلك في الغرض الواحد ولأغراض المتعددة، ولم أجد أن هناك صلة مطردة بين استعمال بحر معين لغرض معين، فقد قال على البحر الطويل قصيدة في رثاء زوجه جاء فيها (108):

فأيأسني أن ضلت العين قصدها   على ثقة أن لا ترى النجم هاديا

وقال قصيدة في رثاء ولده على مجزوء الخفيف (فاعلاتن فاعلاتن) جاء فيه(109):

ضحكت سن الردى ✿ عنه في يوم عبوس

وهذا يتفق مع الآراء النقدية التي ترى أن لا علاقة بين بحور الشعر وبين الأغراض الشعرية المختلفة.

أما فيما يتعلق بالقوافي، فنلاحظ أن الشاعر قد نظم عليها جميعا، وقد اختار ترتيب ديوانه ترتيبا يشير إلى قدرته على النظم على جميع القوافي حتى تلك القوافي الصعبة أو قليلة الشيوع وذلك كقافية الضاد والطاء والهاء (110).

---

(107) الديوان ص9.

(108)الديوان ص 165.

(109)انظر مثلا: الديوان ص 155.

(110)موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، 1965; ص 248.

وانظر: العروض الواضح، ممدوح حقي، دار اليقظة، بيروت، ص: 112

إلا أن القافية الأكثر شيوعا في ديوانه هي قافية الراء، واللام ثم الميم والنون وهذا أيضا يتفق مع الدراسات النقدية التي أثبتت أن هذه القوافي تشكل حضوراأو شيوعاواضحافي الشعر العربي بوجه عام.



مفهوم الأدب
في النقد العربي المعاصر

الدكتور عمار زعموش
جامعة قسنطينة

مفهوم الأدب

العمل الأدبي، كما يبدو في الظاهر ،هو رد فعل للحياة بمختلف أوجهها ؛والنقد هو رد فعل للعمل الأدبي والحياة معا، فالحديث عن الأدب هو حديث عن النقد ذاته،؛لأن تحديد ماهية الأدب طبيعته وغايته تعد من ضمن ميادين النقد الأدبي وجوهره، وهي بمثابة المقدمة الطبيعية للحديث عن النقد مما يعطي الحق لهذه القضية أن تكون في مقدمة القضايا الأدبية المعالجة، ولكن ارتباطها بالموضوع ككل جعلنا نؤخرها عن الموضع الذي كان ينبغي أن تكون فيه.

وترجع أهمية هذه القضية إلى كونها تمثل محور الدراسات النقدية التي تسعى جميعها إلى تحديد مفهوم الأدب وطبيعته الفنية انطلاقا من علاقته بالواقع الخارجي،.ولاشك أن هناك صعوبة كبيرة تواجه النقاد والدارسين في البحث عن مفهوم عام وشامل للأدب، ذلك أن الأدب هو نوع من النشاط الإنساني الذي يجسد علاقات الأديب بعالمه في مرحلة تاريخية معينة، ومن ثم فإن النقاد قد يضعون بعض المقولات التي تحدد معنى الأدب في مرحلة ما ولكنهم سرعان ما يكتشفون قصورها مع تطور الحياة ،لذلك فإنه من السهل أن نورد مجموعة كبيرة من التعريفات التي وضعها النقاد لتحديد معنى الأدب، ولكنه من الصعب أن نجد تعريفا شاملا مانعا حتى إن الدكتور عزالدين إسماعيل يرى «أنه من الأفضل أن نبدأ حديثنا عن الأدب دون تعريف له ،إذ يكفي غرضنا هنا أن تترسب في نفس القارئى بعض الحقائق الخاصة بهذا الأدب التي تتصل اتصالا مباشرا بجوهره .فكل إنسان له حظ من الثقافة يعرف بصورة أو بأخرى، ما الأدب، كل ما في الأمر أن ما يعرفه هذا قد يختلف عما يعرفه ذاك أو يفترق عنه قللا أو كثيرا ولكن المؤكد أنهم جميعا يستخدمون كلمة (أدب) استخداما متقاربا -إن لم يكن موحدا- حين يطلقونها على شيء يقرأونه أو يستمعون إليه»(1).

---

(1) دعز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دار الفكر العربي، القاهرة، ط.6 / 1976 ص 13.

فالإشكالية تبدو أكثر في الجانب التنظيري حيث يميل أغلب النقاد إلى الخروج على الأساليب المتوارثة والتعاريف المألوفة، وذلك وفق تطور الحركة الفكرية والأدبية المعاصرة ووفق المستوى المعرفي للناقد ووعيه بالحركة التاريخية، لاسيما وأن المفاهيم النقدية في العصر الحديث غالبا ما تتبلور ضمن رؤية فلسفية محددة.

إن إشكالية إختلاف النقاد في تعريفهم للأدب مرتبطة من ناحية بقضيةاختلافهم في تحديد علاقة الشكل بالمضمون وإيثارهم لجانب على آخر، ومن ناحية أخرى، باختلاف النظريات الفلسفية أو الفكرية التي يستندون إليها في تحديدهم لمفهوم الأدب وطبيعته وغايته.

وعلى كل فإن النقاد الواقعيين باستنادهم إلى العلم في إنماء رؤيتهم الفكرية قد نظروا إلى العمل الإبداعي في علاقاته بالطبيعة والمجتمع، أو كما قال الدكتور عبدالمنعم تليمة: «الفن يعكس علاقة نوعية - لنقل علاقة جمالية- بين الإنسان وعالمه الطبيعي والاجتماعي أي أنه -الفن- صياغة للعلاقة بني الإنسان و(واقعه) بالمعنى الشامل السالف ولا يعكس الفن (صورة) هذا الواقع وإنما يعكس حركته، وكما أن الواقع متغير أبدا فإن (نموذجه) في الفن متغير كذلك»(2) .فالأدب كما هو معروف - هو أحد مظاهر الفن المتعددة، وكل ما يقال عن الفن يمكن قوله -أيضا- في الأدب من حيث الماهية والغائية، وإن كان الأدب يتميز عن الفنون الأخرى بوسيلته المتمثلة في اللغة، وهو كما يرى الدكتور عبدالمنعم تليمة يستند إلي ما سماه النقاد الواقعيون بنظرية الانعكاس التي تكشف عن علاقة الأديب بواقعه وبمجتمعه فتعكس حركة هذا الواقع كما تراءت في وعي الأديب من خلال تفاعله معه، لذلك فإن «الفن صورة من صور الوعي الاجتماعي وظاهرة من الظواهر الثقافية، وهو يخضع في تطوره - للقوانين العامة السابقة في علاقة الوعي بالوجود، فكل نظام اجتماعي يبدع ما يعبر عن حقائق وجوده وطبيعة علاقاته والذي يفسر التطور الفني هو أن كل انتقالةمن انتقالات هذا التطور إنما تعبر عن وجود اجتماعي لمجتمع محدد في مرحلة من مراحل تاريخية» (3) .

(2) د.عبدالمنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب ، دار العودة، بيروت ط2 / 1979 ص 52.
(3) م.ن.ص.114

والواضح أن هذا الفهم للأدب ينطلق من النظرة التي تفسر العمل الأدبي على أساس علاقته بالواقع الخارجي باعتباره نتاجا اجتماعيا يعكس حقائق المجتمع ويكشف عن الظواهر المتحكمة في بنائه، ومن ثم فإن هذا الاتجاه يرجع الظواهر الفنية إلى مصدرها الأساس وهو الواقع بجوانبه المختلفة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وما إلى ذلك، وهذا لا يعني أن النقد الواقعي يهمل الجانب الفني في تحديد،ه للعمل الأدبي بل إنه ينظر إليه من نواح ثلاث وهي: «الأداة ،الماهية، والمهمة» .وفي ضوء ذلك يرى أن تحديد معنى الأدب يجب أن يتم وفق هذه العناصر الثلاثة بحيث يكون كما يقول الدكتور عبدالمنعم تليمة: «إن الأدب فن (لغوي) إذا كنا نسنده إلى (أداته) ونعرفه بها لكنه نشاط إنساني – يعكس حركة واقع تاريخي اجتماعي محدد عكسا خاصا - إذا نظرنا إليه من جهة (ما هيته) و(مهمته) ،وبدهي كذلك أن درس الأداة جليل الفائدة في بيان ماهية الأدب ومهمته ذاتهما. بل إن درس الأداة إنما هو عماد الدرس الأدبي وأساسه. كما أن أداة الأدب - اللغة- إنما تتضمن سياقا تاريخيا واجتماعيا .(4) فالمعايير الأدبية أو الفنية التي من ضمنها الصياغة اللغوية تعدأساس الأدب وبها يتم التمييز بين العمل الأدبي وغيره من الأعمال الأخرى التي تشترك مع الأدب في استعمالها للغة كوسيلة لنقل الأفكار والمعاني، غير أن تلك المعايير الفنية وحدها لا تكفي في تحديد قيمة الأدب وعظمته فهناك جوانب أخرى تتدخل في تكوين العمل الأدبي وفي تحديد قيمته وأهميته لذلك فإن مفهوم الأدب في النقد الواقعي يتم ضمن «الرؤية الحضارية الشاملة للعالم» بحيث يكون في النهاية كما يقول الدكتور غالي شكري:

«العمل الأدبي هو جماع ذات الأديب من ناحية وموضوعية العالم من ناحية أخرى والتراث الأدبي من ناحية ثالثة فإن الدلالات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية، تدخل في الجزء الخاص بموضوعية العالم، أما ذات الفنان فهي تحمل إلينا دلالات تكوينه النفسي والذهني وملكته الإبداعية الخالقة وتاريخه الشخصي إلى غيرذلك من العوامل الذاتية الصانعة

---

(4) د.عبدالمنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب ص 120

للأديب، أما التراث الفني فيشمل التقاليد التي انحدرت إلى الأديب ومرحلته التاريخية من مختلف الأجيال السابقة(5)، وإن كنا لا نوافق الدكتور غالي شكري في هذا التصنيف الثلاثي ،لأن الإشكالية كما تبدو لنا تنحصر في عنصرين أساسيين، هما: الذات والموضوع .ومن خلال انتقاء العنصرين وتفاعلهما تتم العملية الإبداعية الأديب بحيث لا تكون الذات المصدر الرئيسي للمعرفة أي تسقط من خلالها ذواتنا على الواقع فنكشف ما في الذات عبر الواقع .وليس الواقع هو الذي يحقق لنا الكشف المعرفي من خلال تأكيدات عقلية نبحث عنها في الواقع ذاته، وإنما يتحقق الكشف المعرفي عبر هذه العلاقة الفاعلة المترددة بين الذات والموضوع(6)، وبذلك يكون «التراث الفني» ضمن مكونات ذات الأديب ،فبدون «التقاليد الفنية» التي يستمدها من التراث لا يستطيع أن يبدع شيئا ،ومن ثم فإن الأدب ،كما يقول محمود أمين العالم: «انعكاس جدلي يتضمن وقائع الحياة كما يتضمن فاعلية الإنسان وموقعه وموقفه من هذا الواقع، إنه حصيلة فعل وتفاعل ليس انعكاسا لتفاصيل جزئية بل هو انعكاس لمصلحة أنشطة وعلاقات ومواقف(7) وما دام الأدب ليس إنعكاسا آليا للواقع، بل هو خلق يستند في إبداعه إلي المواد والعناصر الموجودة فعلا في الواقع، فإن الخلق أو الانعكاس الفني للواقع يعني تدخل ذات الأديب في اختيار المادة وفيالصياغة الفنية لها، وبالتالي فإنه يكشف عن رؤيته لهذا الواقع وعن موقفه منه لذلك فإن الواقعية ،رغم تأكيدها على أهمية الجانب الفني في العمل الأدبي وفي تحديد مفهومه، فإنها لا تنظر إلى هذا الجانب منفصلا عن المضمون الذي هو غايتها :أما الشكل الفني فهو سلاحها الذي يمكنها من التأثير في الوجدان وتحقيق هدفها.

وانطلاقا من ذلك ما لت أغلب تعريفات النقاد الواقعيين للأدب إلى التركيز على المضمون أو بمعنى آخر البحث في وظيفته وعلاقته بالواقع

---

(5) د.غالي شكري: ماذا أضافوا إلى ضمير العصر. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة 1967 ص 168.

(6) كريم الوائلي: المواقف النقدية بين الذات والموضوع العربي للنشر والتوزيع القاهرة، 1986 ص 123.

(7) محمود أمين العالم: (ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الإجتماعية) مجلة «الثقافة والثورة» ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ع.10 / 1983 ص 5.

الخارجي بدلا من النظر إليه كشيء متميز مستقل بذاته، ذلك أن « ماهية الأدب» عندهم تتحدد في انعكاس حركة الواقع الاجتماعي الشيء الذي جعلهم يركزون على غائيته أو مهمته ما دامت طبيعة العمل الأدبي هي إظهار هذا الواقع في صورة جديدة مختلفة عن الواقع الحقيقي بما يضفيه الأديب من قيم وعناصر جمالية مؤثرة وبما يضمنه من أفكار وتجارب تشكل موقفه وتحدد رؤيته له، فهو كما يقول الدكتور محمد مصايف: « إن الأدب كسائر الفنون التعبيرية الأخرى ليس إلا وسيلة لتشخيص موقف الفنان من الحياة ،والموقف من الحياة ليس من الضروري أن يكون اجتماعيا أو عقائديا دائما، بل قد يكون إنسانيا وقد يكون دينيا وقد يكون غير ذلك ،المهم هو أن الأديب لا يعبر من أجل التعبير فحسب ،بل يعبر لأنه يريد أن يقول شيئا وأن يقوله بطريقة فنية تقنع الناس وتجعلهم يتبنون موقف الأديب من الحياة، أو من هذا الشيء الذي يعبر عنه (8)، فالقضية كما تبدو هي قضية العمل الأدبي في صورته الكلية، حيث لا تنفصل النظرة الجمالية عن النظرة الاجتماعية ذلك أن الأدب كما يقول محمد مصايف: « ظاهرة اجتماعية وحضارية بالدرجة الأولى، وفي هذا الإطار المزدوج أدرسه غير متغافل عن جانبه الفني والتقني »(9) لأن هذا الأخير هو الذي يضفي عليه صفة الأدب ويجعل مهمة الأديب تتسم بالصعوبة لما تتطلبه من قدرة في إخضاع التجربة للصياغة الفنية والتحكم في أحاسيس الأديب وانفعالاته الوجدانية.

ففي العمل الأدبي تبرز قدرة الأديب وعبقريته في تحقيق التوازن والانسجام بين الشكل والمضمون من ناحية، وبين الذات والموضوع من ناحية أخرى بحيث لا يمكن الفصل بينهما نتيجة سيطرة الأديب على موضوعه ووسائله الفنية، ومن ثم فالأدب كما يقول محمد مفيد الشوباشي: « تصوير فني لنماذج ثورية يتخيرها الكاتب الأديب، ويفسر بوساطاتها العالم عن طريق النموذج الخاص » (10)، فهو يرى أن العمل الأدبي لا يستحق هذه التسمية إلا إذا تميز « بجمال الصورة وتألق الأسلوب » لذلك نجده يرفض تساهل

---

(8) د.محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب ش.و.ن.ت الجزائر 1981 ص 30

(9) م.ن.ص.36

(10) محمد مفيد الشوباش: الأدب ومذاهبه عن الكلاسيكية الإغريقية إلي الواقعية الاشتراكية الهيئة العامة للتأليف والنشر دار الكاتب العربي القاهرة 1970 ص 99.

بعض النقاد الواقعيين في هذا الجانب يدعو الأدباء إلي الإلمام الكامل باللغة وبعناصر الأدب وخصائصه الفنية:

وعلى كل فإن الباحث يمكن له أن يجد العشرات من المقولات التعريفية للأدب مبثوثة في كتابات النقاد الواقعيين، وقد تستهويه تلك التعاريف أثناء قراءتها لما تثيره من دلالات تبدو مختلفة ،غير أن المتمعن فيها يجدها تكمل بعضها، ورغم ذلك تظل هذه التعريفات ناقصة لأنها ترتبط في أغلب الأحيان بالظروف العامةللمجتمع وتعكس مستوى وعي الأديب ومدى تمكنه من الإدراك المعرفي ،فالنتاج الأدبي يخضع لحركة تطور المجتمع لوعي الأدباء لهذه الظروف التي تسهم في جعل الأدب ليس مجرد انعكاس لأحداث الواقع بل استشراف لآفاق المستقبل.

إن الأدب وفق هذا التصور المتكامل الناتج عن العلاقة المتبادلة بين الصياغة والتجربة باعتبار التجربة كما يعرفها الدكتور جابر عصفور: «هي نتاج لتفاعل عالمين هما: العالم الداخلي الذاتي والعالم الخارجي أو الحياة المحيطة بالشاعر» (11) لا يعدو أن يكون «صياغة فنية لتجربةبشرية» (12).

إن الصياغة الفنية أو عملية الكتابة الإبداعية شيء ضروري في العمل الأدبي لأنها هي التي تكشف عن عناصر التجربة وتجسدها فالصياغة كما يتفق أغلب النقاد تختلف من أديب إلى آخر، فلا وجود لصياغة نموذجية يمكن أن يتبعها الأدباء ويسيرون على هديها؛ يقول إيليا أهرنبورغ: «إن ما يوحد الكتاب السوفيات هو حبهم لمجتمعنا الاشتراكي والإيمان بمستقبله ولكن لكل منا موضوعاته المفضلة وأسلوبه المتميز وتجربته الذاتية المتفردة (13)، أما التجربة فهي التي تثير الإشكالية لتنوعها حيث يميل قسم من النقاد إلى حصرها في التجربة الشخصية التي تصدر عن معاناة حقيقية للأديب وهي التي توفر عنصر الصدق في عمله وتبعده عن التكلف والافتعال بينما يرى النقاد الواقعيون أن هذا التحديد لنوعية التجربة يحصر مجال الإبداع في مجال

---

(11)دجابر عصفور: (نقدالشعر عندمحمد مندور)مجلةالكاتب ع186 اسبتمبر 1976ص 13.

(12)دمحمد مندور: الأدب ومذاهبه دار النهضة مصر للطبع والنشر القاهرة 1979ص 09

(13)إيليا أهونبورغ وآخرون: دراسات معاصرة ترجمة جودت إسماعيل وآخرين مديرية الثقافة الكردية بغداد،1975ص 14.

واحد وهو التعبير عن الذات الفردية، لذلك اتجه هؤلاء النقاد إلي توسيع مفهوم «التجربة البشرية» لتشمل ألوانا أخرى يتسمدها الأديب من مجتمعه ومن تجارب العالم الإنساني ؛يقول محمد مندور: «إن الأدب لا يمكن أن يقتصر على العبارة عن التجارب الشخصية كما أن الأديب ذا الخيال الخصب الخلاق أو ذا الملاحظة الدقيقة النافذة يستطيع أن يخلق بخياله تجارب بشرية قد تكون أعمق صدقا وأكثر غنى من واقع الحياة كمايستطيع بقوة ملاحظته أن يصوغ تجارب للغير يستمدها من محيطه الإنساني ومع ذلك لا تقل صدقا ولا مشاكلة لواقع الحياة الإنسانية العام عن تجاربه الخاصة، وذلك لما هو معلوم من أن الخيال والملاحظة يستطيعان أن يلتقطا ملامح الحياة وخصائصها وأن يؤلفا بينها على نحو يكاديكون خلقا للحياة وأشد مشاكلة لها من التجارب الشخصية (14) فمحمد مندور كما لاحظنا يوسع مفهوم التجربة لتمتد إلى كل ما ينفعل به الأديب أو تقع عليه حواسه أو يتصوره خياله بحيث تكون المعايشة الوجدانية أساس الإبداع الأدبي وليس المعايشة الحقيقية وإن كانت هذه الأخيرة تبقى أكثر أثرا في توجيه التجربة وإبرازها لارتباطها بالواقع وبالعصر على أن ذلك لا يعني خلو التجارب الأخرى- التاريخية أو الاجتماعية- المنعكسة في العمل الأدبي من شخصية الأديب ،فالأدب سواء أكان ذاتيا أم موضوعيا لايخلو في حقيقته من شخصية الأديب ومميزاتها وإن كان «الأدب الاشتراكي» غالبا ما يطغى فيه الجانب المجتمعي (الجماعي) على الجانب الفردي باعتبار الفرد الأديب جزءا من المجتمع يسعى إلى تمثل فنيا وفكريا وخلقيا قيم الإشتراكية ومثلها مجسدا نزوع الإنسان وطموحه نحو عالم تسود فيه المساواة والعدالة الاجتماعية بين أفراد المجتمع.

إن العمل الأدبي كما يذهب الدكتور عبدالمحسن طه بدر «يتكون من عناصر ثلاثة: أولها الذات المبدعة، وثانيها صور الحياة التي يطرحها الواقع أمام الأديب في الإطار الاجتماعي الذي يعايشه سواء أكانت هذه الصور مطروحة أمامه بالممارسة أو مكتسبة من التراث الثقافي المتاح في بيئة الأديب، أما العنصر الثالث فهو الذي يحدد العلاقة بين الذات والموضوع وهو الذي يتحكم

---

(14) د.محمد مندور: الأدب ومذاهبه ص 10

في اختيار الأديب لموضوع من الموضوعات التي يطرحها عليه الواقع دون غيره من الموضوعات كما يتحكم في اختياره للزاوية التي يعالجه منها، وهذا العنصر الثالث الذي يمثل طبيعة العلاقة بين الذات والموضوع ويحكمها، يمكن أن نسميه موقف الأديب من الواقع ولأن لفظ موقف قد يحدث نوعا من الالتباس بين موقف الأديب وما يسمي (بوجهة نظر المفكر) فسنختار لهذا العنصر الثالث مصطلح (الرؤية) وهو مصطلح يساعدنا كثيرا إذا فهمنا من مصطلح (الرؤية) المعنى المعنوي لا المعنى المادي (15) إن المتمعن في مفهوم الدكتور عبدالمحسن طه بدر للعمل الإبداعي يجده لا يخرج عما ذكرناه آنفا، فهناك ذات الأديب وهناك الموضوع أو الواقع الخارجي الذي يحوي «صور الحياة» بمختلف أشكالها ،أما العنصر الثالث الذي فضل تسميته «بالرؤية» وأراد بها المعنى المعنوي فإنها أيضا ترتبط بالذات والموضوع أي أنها نتيجة لتفاعله بالواقع ووعيه للحركة التاريخية وتبقى الرؤيا بالألف غير الرؤية بالتاء، فالأولى ترتبط بالإبداع بوصفه نوعا من الخلق الفني الذي يكون عالمه الخيالي مخالفا بوجه من الوجوه لهذا العالم الذي نحيا فيه. أما الرؤية فتقترن بعملية الإبصار، وبذلك تكون الأولى هي التي تتحكم في علاقة الذات بالموضوع وفي كيفية بناء العمل الأدبي وغايته.

وعلى كل فإن الدكتور عبدالمحسن طه بدر يؤكد ما ذهب إليه محمد مندور في أن الأدب «صياغة فنية لتجربة بشرية» ويرى أن هذا المفهوم الذي ينظر إلي الأدب كتجربة إنسانية يساهم مساهمة فعالة في الكشف عن مشكلاتنا وتحديدها (16)» كما يوسع من دائرته ليشمل مختلف مجالات الحياة، فهو كمايقول: «رحب رحابة الحياة الإنسانية نفسهابما تحفل به من صراع وتضارب ،من متناقضات تنشأ عن الصراع بين رغبة الذات وبين شعورها بالمسؤولية ،وما يستقر في أعماق هذه الذات من دروب ومنحنيات والتواء وتعقيد ؛وبذلك يكون كل موضوع من مواضيع الحياة صالحا لأن يكون موضوعا للأدب »(17)

---

(15) د.عبدالمحسن طه بدر: الروائي والأرضدار المعارف بمصر القاهرة ط2 / 1983 ص 5

(16) د.عبدالمحسن طه بدر: حول الأديب والواقع دار المعارف القاهرة ط2 / 1981 ص 18

(17) م.ن.ص.ن

بمختلف جوانبها بما فيها العالم الذاتي للأديب، لأن الذات هو المنطلق الحتمي له ولكن تعمق الأديب الواقعي للحقيقة الذاتية يجعله يسعى إلى ما دام الأدب في مفهوم النقد الواقعي هو تعبير عن الحاية أو «التجربة الانسانية»الاقتراب من الآخرين فيحس بآلا مهم وقضاياهم وطموحاتهم ونتيجة لتلك العلاقة المفترضة في العمل الأدبي يطح النقاد الواقعيون إشكالية هذه العلاقة من زاويتين أساسيتين هما: علاقة العمل الإبداعي بالفرد ثم علاقة الفرد بالمجتمع.

1-علاقة العمل الإبداعي بالأديب أو الفردية: إن الواقعية في الأدب تعني التصور الموضوعي للواقع ولكن ذلك لا يتم بمعزل عن ذاتية الأديب ورؤيته بعيدا عن مشاعره وأحاسيسه فالأديب وهو يختار موضوع عمله الفني هو في حقيقته يكشف عن وجهة نظره وبالتالي يعبر عن فرديته المتميزة من خلال موقفه تجاه قضايا الواقع، وبما أن الفن كما يقول الدكتور عبدالمحسن طه بدر: «اختيار إرادي من الواقع... فإن هذا ينفي عن الفنان كونه مجرد أداة لتلقي الوحي من قوى غيبية كما ينفي عنه أيضاعرضة لفيضان تلقائي لشعور لا إرادي وفجائي أوأنه يقع ضحية لطغيان اللاشعور على الشعور» (18) كما أنه يبعد أيضا الكتابة تحت الأوامر أيا كانت ،فالأديب وهو يمارس العملية الإبداعية ينطلق في رؤيته للواقع من خلال مجموعة من القيم والمعايير التي كونها لنفسه انطلاقا من وضعه الطبقي الاجتماعي والثقافي ومن ثم فهو ويتحامل مع الواقع وفق هذه الرؤية المتشكلة عنده وهي قابلة للتطور والتعديل كلما اتسعت تجربته الفكرية والفنية، لاسيما وأن الأديب يتسم بذكائه وقدرته على تجاوز المظاهر السطحية للقضايا والغوص في أعماقها.

إن الواقعية الاشتراكية وهي تتطلع إلي المستقبل انطلاقا من الحاضر لا تقف حائلا دون الرؤية الذاتية للواقع والحياة، بل تسعى إلي إزالة كل ما يعيق تطور فردية الفنان، فأغلب الدراسات الجمالية للنقاد الواقعيين الإشتراكيون قد أكدت حرية الإبداع الفردي وعدم التزامه إلا بما يؤمن به حقا وصدقا،فليس

---

(18) د.عبدالمحسن طه بدر: الروائي والأرضص .27

صحيحا أن الواقعيةالاشتراكية تفرض على الأدباء الدفاع عن فلسفتها دون اقناع منهم، ذلك أن الواقعي يؤمن بأن الحقيقة لا تكتشف إلابحرية المناقشة وإبداء الرأي ،وأن المعرفة لا تتقدم إلا بتعبير الأفراد عن أفكارهم الجديدة، وإذا كانت الواقعية قد عرفت في بعض مراحل تطورها نوعا من الفرض القسري ،فهذا لا يعود إليها بقدر ما يرجع إلي بعض القادة السياسيين ،فالمفكر والمبدع لا يقبلان أبدا بفرض تجاربهما الفكريةوالفنية بقوة القانون لأن ذلك يسنعكس عليهما أيضا.

فالفرد هو المخترع والمكتشف والمبدع ،ومن ثم فهو صاحب المصلحة الأولى في حرية التفكير والتعبير.

وفي ضوء ذلك دعا روجيه جارودي (19) إلي ضرورة توسيع مفهوم الواقعية ليشمل جوانب أخرى من الحياة كانت بعيدة عنه لأن الواقعية عنده هي الوعي بالمشاركة في خلق وتجديد الإنسان والحياة بشكل مستمر.

إن الواقعية الاشتركية وإن كانت تولي أهمية كبرى للجانب الاجتماعي في العمل الأدبي فإنها لا تهمل الفرد باعتباره الركيزة الأولى في بناء المجتمع ومصدر الإبداع الفكري والأدبي ومن ثم فهي تنظر إلى العمل الأدبي بوصفه تعبيرا عن وعي الكاتب في علاقاته بجماليات عصره وبقيمه المعرفية.

ب-علاقة العمل الإبداعي بالمجتمعغير أنه من الواضع أن الأديب الفرد وهو يعضر رؤيته للواقع يكشف عن علاقاته بالمجتمع باعتباره جزءا منه يتأثر به ويؤثر فيه فالأدب كما يقول محمود أمين العالم: «إبداع ذاتي فردي ولكن ذاتيته لا تنفي اجتماعيته فالأديب في تعبيره الصادر عن وعي أولا وعي عن تلقائية إلهام خالصين أو ممزوجين بتخطيط وقصد إنما هو في حياته وإبداعه محصلة لعلاقاته الاجتماعية (20) فمما لا شك فيه أن الأديب يتأثر بالحياة الخارجية المحيطة به والقائمة في مجتمعه وهو يستمد أدبه من حياة هذا المجتمع

(19) انظر: روجيه جارودي واقعية بلا ضفاف ترجمة حليم طومسون دار الكتاب العربي القاهرة 1968 ص 226.

(20) محمود أمين العالم: (ملاحظات حول نظرية الأدب...) مجلة الثقافة والثورة ص 7

ولا يمكن لإنسان أن يعيش معلقا في الفراغ خارج حدود الزمان والمكان... يقول الدكتور عبدالمحسن طه بدر: «يعيش بالضرورة في مجتمع معين، وفي ذلك أن الأديب الفرد هو ثمرة للعلاقات والقوى المنتجة في المجتمع فهو كما المراحل الأولى من حياة كل فرد منا ،أديبا كان أو غير أديب ،يكون هذا الفرد في مرحلة التلقي من إطاره الاجتماعي عجينة طرية قابلة للتشكيل مجرد مستقبل لكل ما يطرحه عليه إطاره الاجتماعي من قيم ويبدو المجتمع في هذه الفترة المسؤول الأول عن تشكيل نفسيات أفراد ه وتكوينهم وهو لا ينقل إليهم مجرد قيمه التي يتعامل بها والتي تلخص تاريخه الحضاري ،ولكن ينقل إليهم أيضا تناقضاته بل ومدى إرادة التغييرفيه ودرجة وعيه» (21).

وإذا كان الفرد العادي يبقى يعيش ضمن إطار القيم التي تلقاها من مجتمعه ولا يحاول تخطيها فإن الأديب بذكائه القوي ورؤيته العميقة «دائم الانفعال والتوتر لا يستطيع ولا يملك العيش في هذا الهدوء المستسلم هو دائم التوتر والانفعال ومعنى انفعاله أنه دائم المراجعة لقيمه وأنه في احتكاكه بالآخرين يجد دائما ما يسخطه وقد يجد ما يرضيه وهو في مواجهة عالمه دائم الدهشة، دائم الاكتشاف أن قيم مجتمعه لم تعد متماسكة... وكلماتعاظمت درجة انفعال الأديب وسيطرته على هذاالانفعال وزادت إمكانيات وعيه بانفعاله كلما تكشفت له القوى الفاعلة في مجتمعه والتي تسبب له ولغيره كل هذا التوتر كما تتكشف له أيضا القوى التي يمكن أن تزيل مثل هذا التوتر الحاد الذي يشعر به أو تخفف منه على الأقل (22)، وهو بذلك يكشف عن موقفه تجاه مجتمعه الذي هو في حقيقته وليد الظواهر الاجتماعية، ومن ثم ينتقل من التأثر إلى التأثير في المجتمع بفضل السمات التي ينفرد بها عن غيره وتتيح له القدرة على التأثير وفق الشروط الموضوعية والحاجات الاجتماعية التي تطرحها المرحلة التارخية.

لذلك فإن قيمة الأديب وأهميته ليست فيمايتمتع به من صفات فردية تميزه عن غيره من حيث تعامله مع الأحداث وإنما لما يمتلكه من قدرات تسمح له بخدمة المطالب أو الحاجات الاجتماعية لمجتمعه وعصره ومن ثم يمكن القول بأن

---

(21) د.عبدالمحسنطه در: حول الأديب والواقع ص7

(22) م.ن.ص.8

الأديب الواعي الصادق يكون تأثيره في بيئته أكبربكثيرمن تأثيرها فيه بوصفه عنصرا واعيا حرا ومسؤولا وانطلاقا من ذلك تتحدد إشكالية الأدب الواقعي في العلاقة التي تقيمها الواقعية بين الأدب والمجتمع حيث تصبح القضية هي البحث عن موقف الأديب من المجتمع وعن المضمون الاجتماعي لأعماله الأدبية ذاتها، ومن ثم عن أثرهذاالأدب في المجتمع وعن المضمون الاجتماعي لأعماله الأدبية ذاتها ومن ثم أثر هذا الأدب في المجتمع ودوره في تغيير الواقع ولا شك أن مثل هذاالأدب المرتبط بالمجتمع وقضاياه يتطلب من الناقد العودة إلى أصوله الاجتماعية لفهمه ومعرفة ظروف إنجازه رغم أن المضمون الاجتماعي للعمل الأدبي يختلف في كثير من الأحيان عن واقع الحياة في المجتمع ،ذلك أن المضمون هو تعبير عن موقف الأديب ورؤيته لهذا الواقع الاجتماعي بجوانبه المختلفة، وبما أن الأديب من خلال كشفه للقوى المتصارعة في مجتمعه تتبلور لديه الصورة البديلة التي تصدرعن رؤيته متكاملة شاملة للواقع، فإن هذه الصورة هي التي يعمل على تحقيقها في عمله الفني ومن ثم الوصول إلى تجسيدها في الحياة الاجتماعية.

إن مثل هذا النوع من الأدب المتشبع بالرغبة في البوح والكشف عن القوى الجديدة الفاعلة في المجتمع لا يكتفي بالتعبير بل يتجاوزه إلى الفعل وإن كان فعله من نوع خاص يعتمد النص الأدبي كمنطلق لممارسة حضوره الفكري والنفسي وتفريغ طاقاته المحرضة على الفعل والإغراء به، ولعل ذلك يجعلها نرى نوعين من الأدباء «الأديب الصدى» الذي يخضع للمجتمع وقيمه فيكون بمثابة الترجمان الذي ينقل ما سمعه أو رآه وقد يتجاوز ذلك إلى تملق المجتمع فيصور ما يرضيه ويروقه، وذلك بعيدا عن «النقد الذاتي» وإدراك الحقيقة، فيكون أدبه وسيلة لتزييف الحقيقة والوعي بها، وهناك «الأديب الثوري» الرائد أو القائد الذي يسعى إلى الكمال فيعمل على تغيير الواقع وإعادة صياغته وفق المصلحة العامة، الشيء الذي قد يجعله يعكس في أدبه صورا يضيق بها المجتمع أكثر مما تعجبه، لأنها تشكف عيوبه ونواقصه وتقدمه في صورته الحقيقية، وهو ما يجعل المجتمع أو طبقة منه على الأقل تنظرإلي هذا الأديب بمنظار الرفض رغم ما يقدمه أدبه من مساهمة في تشكيل الوعي الأمر الذي يؤدي بنا إلى القول بأن علاقة الأديب بمجتمعه هي علاقة تبدو في الظاهر متضادة، بينما هي في

حقيقتها تهدف إلى بناء المجتمع ودفعه نحو التطور والتقدم فالأديب يتسم بالحركة والتطور بينما المجتمع يميل إلى السكون والاستقرار ولعل هذا ما يدفعنا إلى طرح موقف النقد الواقعي من هذا الأدب وطريقة إنجازه لمهامه النقدية الفنية والاجتماعية فما هو النقد الواقعي؟!



توظيف الحلم في قصص زكرياء ثامر

الدكتور الرشيد بوشعير
جامعة قسنطينة

لعل زكريا تامر يأتي في مقدمة كتاب القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر الذين كانوا يوظفون الحلم في أعمالهم، فلو أجرينا عملية إحصائية للقصص التي يوظف فيها زكريا تامر تقنية الحلم لوجدنا نسبة كبيرة ملفتة للنظر، ففي مجموعته «صهيل الجواد الأبيض» التي صدرت طبعتها الأولى سنة 1960 نجد سبع قصص كاملة يوظف فيها الحلم من أصل إحدى عشرة قصة، وفي مجموعته «الرعد» التي صدرت طبعتها الأولى عام 1970 نجدأربع قصص من بين ثماني عشرة قصة يلجأ فيها زكريا تامر إلى تقنية الحلم، وفي مجموعته «ربيع في الرماد» التي صدرت طبعتها الأولى سنة 1973 نجد قصتين من أصل إحدى عشرة قصة يوظف فيها الحلم كذلك.

وهذه المجموعات القصصية الثلاث التي سنتخذها أمثلة رئيسية على توظيف الحلم في أعمال زكريا تامر، نشرت في فترات زمنية متباعدة نسبيا، وهو ما يتيح لنا فرصة نادرة لتتبع تطور استخدام الحلم لدى واحد من أبرز وأنضج كتاب القصة القصيرة في الوطن العربي، سواء من حيث تميزه بأسلوبه الخاص أم من حيث تفرغه الذي يكاد يكون تاما لكتابة القصة القصيرة.

وإذا أردنا أن نستقرئ النسب المئوية لاستخدام الحلم -على طريقة الدراسات النقدية الحديثة- فإننا نجد زكريا تامر يكثر من اللجوء إلى الحلم في أعماله الأولى، ويميل عنه في أعماله الأخيرة، وتفسير هذه الظاهرة -في تقديرنا- لا يحتاج إلي كبير عناء، فمن البديهي أن ينضب معين حلم الإنسان كلما تقدمت به السن.

ولكن ألا يعني هذا التفسير ضمنا أننا ننفي تأثر زكريا تامر ببعض المذاهب الأدبية والنظريات النفسية التي كانت تستغل الأحلام؟

إنه من الصعب أن نسقط عملية المثاقفة من حسابنا، فليس من المستبعد أن يكون زكريا تامر قد استفاد من أساليب «السورياليين» و«الدادائيين» وليس من المستبعد أن يكون قد تمثل نظرية «سيغموند فرويد» في تفسير الحلم بوصفه تحقيقا لرغبة مستحيلة التحقيق في الواقع المعيش (1)، خاصة وأنه -كما

1-سيغموند فرويد: تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف ط2 القاهرة 1959

يبدو- حريص على المتح من الثقافة العالمية إلى درجة أنه يشير في قصته «قرنفلة للأسفلت المتعب» إلي بعض أعلام الفن القصصي من الأجانب ويصدر أحكاما عليهم بلسان إحدى الشخصيات: «كلنا مجانين، دوستويفسكي مجنون، سارتر أبله لا يحب الشمس رامبو وكل غير مهذب، تشايكوفسكي ضفدح حزين لوركابلبل أسود، كافكا صرصار من حجر، جيمس ماسون طبل» (2).

على أن المثاقفة وحدها ليست دليلا نهائيا على انغماس زكريا تامر في استخدام هذه التقنية، وليس دافعا وحيدا يكمن وراء هذا الإستخدام، بل هناك دوافع أخرى يأتي في مقدمتها قطعا مفهوم زكريا تامر للأدب، ذلك أنه منذ البداية لم يتبن أساليب الواقعيين الذين يصدرون عن نظرية الإنعكاس، وإنما تبنى أسلوبا مغايرا، وهو أسلوب السورياليين والدادائيين والرمزيين والوجوديين الذين يصدرون عن نظريات أخرى كنظيرة الخلق ونظرية التعبير وما إلى ذلك من النظريات التي لا نريد أن ترى في الأدب مرآة للحياة الموضوعية بقدر ما ترى فيه عالما قائما بذاته أو وسيلة لسبر أغوار الحياةالذاتية أو السيكولوجية، ويحتمل أيضا أن يكون قد استفاد من أساليب الواقعيين السحريين الذين ينظرون إلى الواقعية بوصفها رؤية وليس بوصفها أسلوبا. والذي يؤنسنا إلي هذا المفهوم في أعمال زكريا تامر هو إبتعادها عن نقل الواقع أو تسجيله والتقوقع على ماهو موجود في الحياة الإجتماعية تاريخيا إن زكريا تامر يقدم لنا عالما غريبا وحشا وفظا، وهو عالم تسوده الهلوسة والغثيان والبحث المضني عن معنى للحياة والجريمة الجزافية والحرمان والكوابيس والإحساس بالضآلة والقهر، بل إن زكريا تامر لا يتردد في كثير من الأحيان أن يقدم لنا أحداثا افتراضية يستحيل وقوعها في الحياة العادية الطبيعية، كأن يبعث «طارق بن زياد» إلى الحياة ويجعله يحاكم بتهمة تبذير أموال الدولة بحرقه السفن (3)، ويجعل السماء تمطر أحذية(4)، ويتحدث عن مطعم يقدم لحوم الأطفال لزبائنه(5)، وينطق الحصان(6)،

2-زكريا تامر: صهيل الجواد الأبيض منشورات مكتبة النوري الطبعة الثانية دمشق 1978.
3-زكريا تامر: الرعد، منشورات مكتبة النوري الطبعة الثانية. دمشق 1978 ص 21.
4-المصدر نفسه ص 41.
5-المصدر نفسه ص 57.
6-المصدر نفسه ص 66.

وينطق الخروف (7)، ويجري حوارا مع الشمس (8)، وينبت الأوراق الخضراء في ذراعي امرأة وشعرها(9)، وهكذا دواليك.

والذي نريد أن نخلص إليه أن تقنية الحلم تخدم هذا المفهوم للأدب وتنسجم معه دون ريب.

وأياما يكون الأمر، فما طبيعة الحلم في قصص زكريا تامر وما وظيفته؟

أ-طبيعة الحلم: هناك نوعان من الأحلام في قصص زكريا تامر، وهي أحلام اليقظة وأحلام المنام، وإذا أردنا أن نحصي عدد أحلام اليقضة عنده أو كميتها فإننا نجدها أكبر من أحلام المنام، وتفسير ذلك أن اللجوء إلى أحلام اليقظة في العلم الأدبي أيسر وأسهل من اللجوء إلى أحلام المنام التي تتطلب شروطا خارجية من الصعب توفيرها دون الإخلال ببناء ذلك العمل.

ب-وظيفة الحلم: ليس من شك في أن هناك وظائف كثيرة للأحلام في العمل الأدبي بشكل عام، ولكن الذي يهمنا في هذا المقام هو وظائف الأحلام في قصص زكريا تامر.

وهذه الوظائف مهما تعددت فإنه يمكن حصرها في الوظائف الآتية:

1-الوظيفة الإجتماعية: وتتمثل فيما يستهدف الحلم من إشباع رغبات الشخصية القصصية في تحقيق ما تصبو إليه من حياة إجتماعية طبيعية، وهذه الحياة الإجتماعية الطبيعية تحتاج إلى إمكانات مادية بالدرجة الأولى، ومن هنا نرى كثيرا من شخصيات زكريا تامر التي تعاني من الإحباط الإجتماعي والإحساس بالضآلة أمام الآخرين تحلم بالثروة وما يتبعها من حياة الاستقرار العائلي.

في قصة «الأغنية الزرقاء الخشنة» نجد العامل الذي يطرد من عمله لخطأ ارتكبه أدى إلى إتلاف آلة من آلات المعمل يحملبالعودة إلى العمل وبالزواج والإستقرار، ويطوح به الحلم أحيانا فيرى نفسه ملكا يغدق على الأصدقاء والمعارف بسخاء(11).

7-زكريا تامر: ربيع في الرماد نشورات مكتبة النوري دمشق الطبعة الثانية 1978ص 43.

8-زكريا تامر: الرعد ص 76.

9-المصدر نفسه ص 96.

10-زكريا تامر: صهيل الجواد الأبيض ص 7 - 14.

وفي قصة « رجل من دمشق » نقابل شابا يجرب أعمالا كثيرة ثم يكرهها كلها ويركن إلي التسكع في المقاهي وممارسة الأحلام حتى تغدو حياته كلها حلما كبيرا(11)!، إنه ينظر إلى رجل كهل رث الثياب كان يجلس «وراء الطاولة المجاورة » له فيراه « مليونيرا متنكرا في تلك الملابس الزرية » (12)، ويتخيله يترك طاولته ويقترب منه وعلى وجهه علامات غبطة عميقة، ثم يجلس إلى جانبه ويقول له:

« أنت لن تستطيع أن تتصور مقدار فرحي بلقائك، بحثت عنك في كل مكان... أنا رجل وحيد في هذه الدنيا، وأملك أربعة ملايين ليرة سورية، أود أن أهبك نصفها، ومن الواضح لدي أنك أنت الشاب الذي طالما فتشت عنه، الشاب النبيل الذكي والشجاع الطيب الوديع » (13)!

ولكن ذلك الرجل ينهض فجأة ويغادر المقهى فيستفيق الشاب من حلمه مستاء ويعد خروجه « إهانة لا تغتفر »، لأنه قطع عليه حلمه اللذيذ إن هذا الشاب يريد أن يعيش حياته الاجتماعية الطبيعية ولو عن طريق الحلم، ولكن هذه الرغبة لا تتحقق في كثير من الأحيان، ولهذا نراه يترك المقهى ويأخذ في محاولة حلم جديد، فيوهم نفسه أن له موعدا هاما، أو يحدق في وجوه النساء المارات.

وفي قصة « شمس صغيرة » نقابل « أبا فهد » الذي كان عائدا إلى بيته ليلا ثملا مترنحا وهو يغني بصوت خفيض « مسكين وحالي عدم »، فيخيل إليه أنه يرى خروفا أسود قابعا تحت قنطرة، فيعتقد أن الله علم أنه لم يذق طعم اللحم منذ أسبوع هو وزوجته، فحباه به ويقترب منه فيحمله على كتفيه وينطلق إلى البيت مغتبطا ولكن الخروف ينطق ويتوسل إليه أن يتركه وشأنه، لأنه « ابن ملك الجان » واعدا إياه بأن يعطيه «سبع جرار ملأى بالذهب» (14)، فيفلته ويواصل طريقه إلى بيته حيث يحكي لزوجته ما وقع، ويدور بينهما حوار طويل نوجزه بشيء من التصرف:

11-المصدر نفسه ص 52.
12-المصدر نفسه ص 55.
13-المصدر نفسه ص 55.
14-زكريا تامر: ربيع في الرماد ص 43.

«-سنشتري بيتا.

-بيتا له جنينة

-وسنشتري راديو

-راديو كبير

-وغسالة

-غسالة

-لن ناكل برغلا

-سنأكل خبزا أبيض

-سأشتري لك ثوبا أحمر

-ثوبا واحدا فقط؟

-سأشتري لك مئة ثوب

وصمت أبوفهد لحظات ثم قال متسائلا:

-متى ستلدين؟

-بعد ثلاثة أشهر

-سيكون صبيا

-لن يتعذب مثلنا

-لن يجوع

-ستكون ملابسه نظيفة وجميلة

-لن يبحث عن عمل

-سيعلم في المدارس

-لن يطالبه صاحب البيت بالإيجار

-سيكون طبيبا حين يكبر

-أريد أن يكون محاميا» (15).

وهكذا يظل الحلم يكبر حتى يفقد أبو فهد صبره ويقرر أن يرتدي ملابسه ويعود فورا إلى تحت القنطرة عسى أن يعثر على الخروف من جديد ويعود مثقلا بالذهب، ولكن حلمه يتبدد عندما يقترب منه صعلوك شرير ويستفزه

15-زكريا تامر: ربيع في الرماد ص 45 - 46.

فيتعاركان ويسقط أبو فهد على الأرض وقد بقر بطنه ذلك الصعلوك بسكينه، وحينئذ سمع الخروف يقول له: «سبع جرار من الذهب» (16)!.

إن حلم «أبي فهد» في تحسينمكانته الإجتماعية كان وهما مستحيل التحقيق أصلا، وحتى هذا الحلم الوهمي يتحطم ويحطمه، وبالتالي فإن مأساة «أبي فهد» تأتي مزدوجة ورهيبة.

2-الوظيفة السيكولوجية: وتتجلى فيما يحققه الحلم للشخصية من إعادة التوازن النفسي بتحرير المكبوتات التي تصطدم بالمواضعات والحدود والقيود الإجتماعية والسلطوية.

ومن القصص التي يمكن أن يتمثل بها هذا المقام قصة «قرنفقلة للأسفلت المتعب، حيث نجد فتاة في مقتبل العمر تستلقي على سريرها متشائبة وتصغي إلى الموسيقى التي كانت تنبعث من مذياع الجيران، وتجتر حكاية عجوز عن إمرأة اختطفها سبعة رجال، فتحلم أن أولئك قد اقتحموا غرفتها ،إنهم حولها أيديهم تلمس لحمها بجوع، إنهم يلهثون بصوت مسموع، وتفوح منها رائحة حيوانات امتزج عرقها بأمطار مطلع الربيع» (17).

إن الفتاة في هذه القصة تلجأ إلي الحلم كي تفرج عن رغبات غريزية مكبوتة يحول المجتمع بقيمه دون تحقيقها في غير إطارها المشروع.

وفي قصة «صهيل الجواد الأبيض»نقابل شابا يحس بالإغتراب والضياع في زحام المدينة، ويرى «كل الأشياء تافهة وغبية»، فيحاول أن يتجاوز عالمه الجليدي ويتحرر من المكان عن طريقالحلم بالسفر عبر البحر وممارسة حريته المنحرفة: «بعد منتصف الليل عندما أسلم رأسي للوسادة تبحرسفينتي، آه لاشيء في العالم أجمل من البحر والسفر والتنقل الدائم، الشراع يرفرف، وأنت تقف شدود القامة، مرفوع الرأس، تداعب الريح الرطبة خصلات شعرك، وتنفذ إلى أعماقك رائحة الملح وهدير الموج، ستضحك بسرور وحشي، فكل الأحزان خلفتها وراءك، وعما قريب ستصل إلى مرفأ لم تطأه قدماك من قبل، وهناك ستقابل أناسا غرباء وستجلس في حانة تحتسي خمرتهااللاذعة على مهل، وصغي

16-زكريا تامر: صهيل الجواد الأبيض ص 50.

17-المصدر نفسه ص 105.

إلى موسيقى مدهشة، ستخلقك من جديد، وستعيد إليك طفولتك المسلوبة، وربما رقصت مع فتاة عيناها كبيرتان تصهل في أغوارهما شهوة مجنونة »(18).

فهو يريد أن يتحرر مما يعد في نظره استلابا وقيودا، ويجنح إلي حياة متحررة يرفضها المجتمع بقيمه ومواضعاته وأعرافه.

وفي قصة «جوع» نقابل الشاب «أحمد» الذي يعاني من الفقر، فلا يكاد يجد ما يسد رمقه يسقط على الأرض مغشيا عليه فيحمل إلى المشفى وهو يحلم بأنه ملك تارة وتارة أخرى يهرول في الشارع وهو «يتخيل أن رجال الشرطة سيقبلون لاعتقاله وسيضربون رأسه بأحذيتهم الثقيلة»(19).

3-الوظيفة الفكرية: وتتمثل في خلق عالم مثالي «يوتوبي» على غرار المدينة الفاضلة، وذلك بوساطة الحلم، هروبا من الواقع المعيش الذي يتناقض في بنيته مع رغبات الشخصية القصصية.

ويمكن أن نجد قصصا كثيرة يوظف فيها الحلم على هذا النحو، من بينها قصة «الأغنية الزرقاء الخشنة» ففي هذه القصة -التي سبقت الإشارة إليها- يتطور سخط «أحمد» الذي فصل من عمله فيغدو سخطا فكريا، إن صح التعبير، فقد أصبح يدين المدينة ويرفض الآلة التي يرى فيها خطرا على إنسانية الإنسان، ومن هنا نجده يحلم بأن يصبح ملكا فيصدر أوامر ويقوم بأعمال ثورية يأتي في مقدمتها هدم المعامل الآلية: «سأجمع الآلات في مكان واحد، ثم أقول بصوت كله مهابة وجلال: أنت أيتها الآات مخلوقات مجرمة جئت من بلاد غريبة، حاملة إلينا الشقاء، إني آمر بتحطيمك باسم الانسان الذي يريد أن يحيا وديعا نقيا طيبا » (20).

وفي قصة «رجل من دمشق» يحلم البطل الراوي بمدينة «من نوع جديد غريب، مدينة شنقت الجوع والكآبة والضجر، لا تاريخ لها، وزيامها تمر بلا أسماء، والسماء والقمر والربيع والليل والخريف والشتاء والنهار والصيف «كل هذه العناصر طليقة حرة غير مرتبطة بزمان معين أو بلون واحد ثابت لا يتبدل» (21).

18-زكريا تامر: صهيل الجواد الأبيض ص 35.
19-زكريا تامر: الرعد: ص 62.
20-زكريا تامر: صهيل الجواد الأبيض ص 12.
21-المصدر نفسه ص 65.

إن الحلم في «الأغنية الزرقاء الخشنة» وفي «رجل من دمشق» يؤدي وظيفة فكرية رومانسية جامحة تتمثل في الهروب من المدينة الصناعية عن طريق الحلم وهنا يجدر بنا أن نذكر بأن هذه الرؤية تظل مستوردة وغريبة عن الفكر العربي في فترة الستينيات على الأقل - وهي الفترة التي كتب فيها زكريا تامر هاتين القصتين، لأن المدينة العربية لم تكن قد بلغت من الصناعة أو من الآلية درجة كبيرة تجعل من الأدباء يدينونها ويهروبون منها إلى المدن الفاضلة أو إلى الطبيعة البكر أو إلى الغاب على نحو ما نجد عند الرومانسيين الأوروبيين أو عند الرومانسيين العرب المهجريين الذين عاشوا في مدن أمريكية صناعية.

تلك أهم الوظائف التي يؤديها الحلم في قصص زكريا تامر، وإذا أردنا أن نقف قليلا عند الأداء الفني فإننا نسجل بادىء ذي بدء أن الحلم كان موظفا بنائيا أي أنه لم يكن يشكل نغمة نشازا في سياق البنية العامة للقصة، بل كان مسنجما ومتالفا معها، لأن الحلم كان جزءا أساسيا من حيث المعنى والمبنى، إن الأحلام في «الأغنية الزرقاء الخشنة» - على سبيل المثال- تأتي في سياق الرؤية العامة التي تعبر عن مدى تنكر المدينة لأبنائها، وكذلك الأمر بالنسبة إلى قصة «القبو» (22) التي ورد الحلم فيها طبيعيا معبرا عن خيبة البطل وإحساسه بأن العالم كان «يجثو» فوقه، وأنه سيظل «حتي النهاية في قعر المدينة» (23)، فالبنية العامة لهذه القصة تتمثل في ظروف الراوي بطل القصة الذي كان يعاني من الإحساس بالفراغ والخيبة والإحباط إلى درجة أنه يتمنى أن يصبح غرابا، فهو يجلس في المقهى أو يدخن أو يحاول أن يقتل الوقت بمشاهدة فيلم سينمائي ثم يعود إلى منزله القبوي (أو القبري!) كي يسأل أمه: «هل سأل عني أحد»؟ فتجيبه ببرود: «لم يسأل عنك أحد»، فينزوي مغما ثم ينخرط في البكاء، ويذكر «سميحة» التي خسرها إلى الأبد.

ذلك هو حدث قصة «القبو» وهو -كما نرى ليس حدثا كبيرا، وإنما هو حدث صغير يتناسب مع شكل القصة القصيرة بمواصفاتها النظرية التقليدية، كما أنه

22-زكريا تامر: صهيل الجواد الأبيض ص 26 - 32.

23-المصدر نفسه ص 29.

حدث ينضح بمعاني القرف والقلق والأسى والغثيان وما إلى ذلك مما يشيع في أعمال الوجوديين، والحلم بإمرأة أو «بسهل فسيح» جدا مغطى بثلج أسود»(24) يأتي للتعبير «الجواني» عن عالم بطل القصة، أي أنه يأتي منسجما مع البنية العامة للقصة، على غرار سائر القصص الأخرى التي يوظف فيها الحلم.

ولعلنا نستطيع أن نمثل لهذه العلاقة بين بنية القصة وبنية الحلم بدوائر صغيرة ترمز إلى بنيات الأحلام التي تأتي في سياق دائرة كبيرة ترمز إلى بنية القصة.

وإذا كانت بنية الحلم عادة تأتي منافية للمنطق الطبيعي السليم، مما يجلعها أقرب ما تكون إلى الرؤى السوريالية، فإن الصورة تشكل الأداة الفعالةالتي تظل منسجمة هي الأخرى مع طبيعة هذه البنية غير المنطقية.

ويكفي أن نقف عند الصور الآتية التي تختارها من قصص زكريا تامر:

-«الساعة مصلوبة» على جدار المقهى، عقرباها معولان سيحطمان قرص الشمس».

-«التصق فميبلحم الكتف العاري، وطفق يرتشف على مهل لذة وهبتني فيضا من الارتعاشات الثملة، وبغتة فوجئت بتبدل بشع، إذ أخذ اللحم يهترىء ويتفتت ويتساقط أرضا قطعا صغيرة كريهة الرائحة» (26).

-«وهتف بحرارة رجل، كهل وجهه مجعد كقشرة شجرة هرمة» (27).

-«وشاهد نجوما تبزغ كأنها عصافير ميتة» (28).

-«ربما استطاعت أن تقتل القنفذ الباكي في دمي» (29).

-«وابتدأت مدية الليل تنغرز في قلب النهار» (30).

-«وصوته طيرأسود ملطخ بالطين» (31).

24-المصدر نفسه ص 30 - 32.

25-المصدر نفسه ص 27.

26-المصدر نفسه ص 31.

27-المصدر نفسه ص 41.

28-زكريا تامر: ربيع في الرماد ص 38.

29-المصدر نفسه ص 78.

30-المصدر نفسه ص 78.

31-زكريا تامر: الرعد ص 9.

-«وكان الخوف في تلك اللحظة طيرا أبيض مذبوح العنق» (32).

هذا غيض من فيض من الصور التي يستخدمها زكريا تامر بوصفها وسائل فنية تخدم عالم الحلم وتنسجم مع بنيته «السوريالية» فلو بعث زعيم السورياليين «سلفادور دالي» حيا لما وجد أفضل من هذه اللوحات التي ينبع جمالها من غرابتها ووحشيتها كي يصب في معين الحلم.

وإذا كانت بنية الحلم وبنية الصورة مرتبطتين بعالم زكريا تامر القصصي المتميز فإن اللغةأيضا لم تكن غريبة عن هذاالعالم، بل إنها تعكس هي الأخرى الرؤية الجمالية «الحلمية» ذاتها، ويكفي أن نسجل في هذه العجالة بعض العينات التي تؤنسنا إلى ذلك:

«بلبل جريح يغرد على غصن شجرة ليمون، عطرها يقبل شباكا، خيول متعبة نائمة على اسفلت لامع، الفجر كمشنقة» (33).

فهذه اللغة ذات الجمل الإسمية المتقطعة التي تعكس رؤية تنسجم مع منطق الحلمغير المنطقي توحي هي الأخرى إلى عالم زكريا تامر القصصي الغريب.

ونجد أحيانا هذه اللغة تتوتر بأسلوبها الوحشي حتى تلامس تخوم الشعر «الحداثي» المنثور على نحو ما نرى في هذه العينة:

«طفل يضحك فيدمي، وهؤلاءهم رجالي يصعدون من أعماق البحر حاملين جثة الموت المقهور، وهاهي ذي سفينتي تمخر عباب البحر، وحبيبتي ندا تضحك والسحب تنأى عن السماء» (34).

والذي نخلص إليه أن الحلم في قصص زكريا تامر لم يكن منبتا عن الرؤى والبنى القصصية، بل كان ملتحما بها وموظفا بشكل محكم اجتماعيا وسيكولوجيا وفكريا وبنائيا كما أن الصور والأساليب اللغوية جاءت معبرة عن تلك الرؤى والبنى وصادرة عن أجوائها.

32-المصدر نفسه ص 95.

33-زكريا تامر: صهيل الجواد الأبيض ص 40.

34-زكريا تامر: ربيع في الرماد. ص 88

● توظيف الحلم في قصص زكرياء ثامر

مفهـــوم الصـــورة الشعـــرية حديـــثا

الدكتور الأخضر عيـــكوس
جامعة قسنطينـــة

تتعدى النظرة النقدية الحديثة للصورة الشعرية المفهوم البلاغي القديم الذي فصل أو كاد يفصل الصورة عن ذات الشاعر، ويفرغها من محتواها الوجداني، وقيمتها الشعورية، وربما كان هذا الفصل هوالفارق الجوهري بين مفهوم النقادالمحدثين للصورة الشعرية، ومفهوم النقاد الأقدمين لها.

وإنه على الرغم من كثرة التعريفات الحديثة لماهية الصورية الشعرية وتعددها، فإن هنالك نقطة أساسية تلتقي حولها هذه التعريفات جميعا، وهي أن الصورة الشعرية تمتاز بطابعها الحسي، وهي شيء ضروري وحتمي بالنسبة للشاعر، وعنصرجوهري في العملية الشعرية. (1)

ومصطلح الصورة ذاته مصطلح حديث من ابتداع الشعراء الرومانتيكين الذين كان لهم تأثرهم الكبير والفعال في من عالج مفهوم الصورة من النقاد وفي من عبر بها من الشعراء، فلقد بالغ الرومانتيكيون أيما مبالغة في تقديرقيمة الصورة في الشعر، وجعلوها معيار العبقرية الشعرية الأصيلة ،كما يقول كولوريدج، وذلك ((حين تشكلها عاطفة سائدة أو سلسلة من الأفكار والصور ولدتها عاطفة سائدة، وحين تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالي إلى لحظة واحدة، وحين يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية))(2).

ونلاحظ أن هذا الفهم لطبيعة الصورة، هو الذي سيبنى عليه المفهوم النقدي العام لهذه الخاصية الفنية -وإن كان هنالك اختلاف بين المذاهب الأدبية - لأنه فهم لا يفصل الصورة عن وجدان الشاعر، وظروفه الداخلية! بل يعتبر الصورة عملية إبداع فردية ذاتية يشخص الشاعر فيها الأشياء الجامدة، ويخلع

---

(1)الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي،د.جابر أحمد عصفور،دار الثقافة للطباعة والنشر،القاهرة،1974، ص 145و464، وانظر: النقد الأدبي الحديث،د.محمد غنيمي هلال،دار الثقافة-دار المعرفة،بيروت،1973، ص 27، والصورة في الشعر السوداني،د.حسن عباس صبحي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1982، ص04 ،وفي الشعر الأوروبي المعاصر، د. عبدالرحمن بدوي ،مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة 1965 ص 75/74 .

وانظر كذلك : الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،د. عز الدين إسماعيل،ط3،دار الفكر العربي،د. ت، ص 124و132 ،والصورة الشعرية ،تأليف دي لويس، ترجمة الدكتور أحمد نصيف الجنابي-مالك ميري سلمان،حن إبراهيم،دار الرشيد للنشر،الجمهورية العراقية،د.ت،ص26،9،91.

(2)كولريدج-سلسلة نوابغ الفكر الغربي-د. محمد مصطفى بدوي،دار المعارف،مصر،د.ت، ص 90

عليها مشاعره وعواطفه ويبث فيها من روحه، ويقيم بينه وبينها علاقة ترابط وتفاعل وانسجام حتى تصبح هذه الأشياء، كأنها جزء لا يتجزأ من ذاته، وهذا بطبيعة الحال لن يتم إلا با طلاق الزمام لملكة الخيال الشعري الذي سيقوم بتكسير الحدود بين الأشياء وتهديم جدار العزلة بين الداخل والخارج أي بين الذات والطبيعة، ليخلق بينهما التوافق والانسجام، ويقيم التآلف والتواؤم، وذلك بإعادة خلقها من جديد خلقا فنيا له خصوصيته وحيويته الشعرية المتمثلة في امتزاج الشاعر بالطبيعة، وتجاوبه معها، وانفعاله بها حتى (يصل إلى حد الحلول الشعري... أي إلى حد فناء الشاعر في الطبيعة وامتزاجه بها وخلع وجدانه عليها)(3).

تتعدى النظرة النقدية الحديثة للصورة الشعرية -إذن -حدود النظرة البلاغية القديمة، وكذلك النظرة الكلاسيكية للشعر التي تعتبر ((القصيدة الشعرية تقليدا أو نسخة من الحياة أكثر من اعتبارها ترجمة أو إعادة خلق لها)(4).

تتعدى النظرة النقدية الحديثة كل ذلك لترتفع بالصورة الشعرية إلى درجة من السحر والقداسة (فهي في القصيدة تشبه سلسلة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة بحيث تعكس الموضوع وهو يتطور في أوجه مختلفة، ولكنها صورة سحرية، وهي لا تعكس الموضوع فقط، بل تعطيه الحياة والشكل، ففي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان)(5).

ونلاحظ أن عبارة دي لويس (تجعل الروح مرئية للعيان) لا تختلف عما يقوله عبدالقاهر الجرجاني بشأن الاستعارة في كونها (إن شئت أرتك المعاني التي هي خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون)(6).

والحقيقة أن الاهتداء إلى اكتشاف ملكة الخيال الشعري من قبل كولريدج

---

(3)فن الشعر، محمد مندور- سلسلة الدراسات الأدبية،-لجنة التأليف والترجمةوالنشر، مصر د. ت.ص 68.

(4)الصورة الشعرية ،ص 34.

(5نفسه 90،91.

(6)أسرار البلاغة في علم البيان ،الإمام عبد القاهرالجرجاني،تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا،دار المعرفة للطباعة والنشر،بيروت،1981ص 33.

هو الذي فسح المجال أمام الشعراء كي يتخيلوا ويحلموا، وبعبارة أخرى كي يصوروا بواسطة الخيال ما عجزوا عن تصويره والتعبير عنه بواسطة العقل، بل كي يبحثوا عن الحقيقة المطلقة بواسطة الصورة الشعرية.

وهذا ما يتجلى بوضوح في هذه الفقرة المؤثرة لباسترناك وهو يقدم انطباعه عن الصورة الشعرية حيث يقول: (إن الصورة هي النتاج الطبيعي لقصر عمر الإنسان، وفداحة الأمانة التي حملها، وهذا التباين هو الذي يرغمه على النظر في كل شيء بعين النسر المحيطة، وعلى الترجمة الفورية عن مخاوفه المباشرة بصيحات موجزة، وهذا هو جوهر الشعر)(7)! وهذه (الصيحات الموجزة) التي يذكرها باسترناك هي الصورة الشعرية نفسها بما تمتاز به من تركيز ودقة وإيجاز، وبما تتضمنه من فيض الإحساس وقوة الشعور الناتجين عما يعانيه الشاعر من مرير التجارب وسط عالم مليء بالأخطار التي تطل أشباحها على الشاعر من نوافذ غرفته، وتلاحقه في أثناء نومه في صور حلم مزعجة.

إن حديث باسترناك عن الصورة ليس حديث ناقد، بقدر ما هو حديث شاعر نابع من طبيعة الانفعال الشعري، ومشحون بعاطفة التأثر العميق بالموقف الوجداني الواعي الذي يقفه الشاعر من العالم والوجود.

ويمكن أن نجد كثيرا من هذه التعريفات الانطباعية لدى كثير من شعراء المدارس الشعرية المختلفة من رومانتيكية ورمزية، وبرناسية وسريالية وواقعية، وغيرها مما سنعرض له بعد قليل.. غير أن محاولة إعطاء تعريف نقدي دقيق ومحدد للصورة تصبح عملية صعبة، وضربا من المغامرة، نظرا لكثرة هذه التعريفات وتشعبها من جهة، ونظرا كذلك لتعدد المدارس النقدية واختلافات النقاد المذهبية من جهة أخرى، ولو أن جميع هذه المدارس ومعظم هؤلاء النقاد يلتقون في تقدير القيمة الفنية التي تقدمها الصورة للقصيدة، كما يلتقون في الإشادة بالخيال الشعري الذي هو أداتها ومصدرها، وفي كون الصورة الشعرية شيئا ضروريا بالنسبة للشاعر... وربما اعتبرها بعضهم هي الشعر عينه، وأن الشاعر لا يكون شاعرا إلا بها، يقول سدني:

---

(7) في الشعر الأوروبي المعاصر ص 75/74.

«إن ما يصنع الشاعر ليس القافية والتقطيع الشعري، وإنما ابتداع صورة بارزة للفضيلة أو الرذيلة أو أي شيء آخر...»(8).

ويقول الدكتور عبدالرحمن بدوي إن الصورة الشعرية «هي أعلى ما يرشح الشاعر للمجد، لأن الشعر إنما يكون بها إلى جانب الإيقاع الموسيقي، إذ بها تتحقق خاصية الشعر، وهي أنه يحيل المعاني المجردة إلى امتثالات عينية تنفعل بها الحواس انفعالا لذيذا»(9).

إن سدني يرى أن الصورة الشعرية هي الشعر بعينه فكأنما هو يفهم الشعر على أنه ليس سوى (جنس من التصوير) ،كما يقول الجاحظ ، فالشاعر الحقيقي هو الذي يصوغ أفكاره الشعرية وأحاسيسه النفسية في صور حسية تراها العين فتجفل منها إن كانت تمثيلا للقبح والشر ،وتقبل عليها إن كانت تصويرا للحق والخير والجمال.

وليس مهما عند سدني أن تكون الصورة خاضعة في بنيتها للايقاع الموسيقي والعروضي،وذلك خلاف ما يراه الدكتور بدوي الذي ينص على أن الإيقاع خاصية مستقلة من خصائص الشعر... وهذا لا يصح بالنسبة للصورة الشعرية التي هي صورة موسيقية بطبعها... فالإيقاع ذاته خاصية من خاصيات الصورة، ولا يمكن أن نتحدث عن (صورة شعرية) فارغة من الإيقاع أو مخلخلة الوزن، لأن الصورة -في واقع الأمر-ليست سوى جزء من كل، هو القصيدة التي يشترط فيها كولريدج - لكي تكون متميزة عن النثر- ((أن يكون الجزء فيها معجبا لذاته كما يكون معجبا لارتباطه بالكل... والكل يعجب لذاته كما يعجب لارتباطه بالأجزاء))(10).

فالصورة الشعرية -إذن -يجب أن تكون جزءا عضويا في القصيدة متلاحمة ومتجانسة مع بقية الصور الأخرى التي تشكل في مجموعها ما يسمى ((بتناغم الانطباع)) (11)،

---

(8) نقلا عن كتاب الصورة الشعرية ص 53.

(9) في الشعر الأوروبي المعاصر ص 72.

(10) فن الأدب -المحاكاة-د.سهير القلماوي،مطبعة مصطفى البابي الحلبي،مصر،1953،ص108

(11) الصورة الشعرية ص 84

الذي ينبع من انسجام هذه الصور وتطابقها النمطي الناتج عن التنسيق الموفق بين التجربة التي عاشها الشاعر وبين الصور التي تضمنت هذه التجربة واختزنتها.

ويقول الدكتور جابر أحمد عصفور : «إن الصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته، ويتفهمها، كي يمنحها المعنى والنظام... فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها أو يجسدها بدون الصورة »(12).

فهذا مفهوم آخر للصورة يختلف عن المفهومين السابقين، لأنه ينظر إليها من حيث هي وسيلة للكشف والتحديد بالنسبة للشاعر، يلجأ إليها من أجل إبراز وتجسيد تجربته النفسية أو تصوير إحساس، معين من أحاسيسه، في حين هي بحسب المفهومين السابقين وسيلة تصويرية يعمد إليها الشاعر بغية إثارة المتلقي والتأثير في نفسه، وذلك بأن يقدم له المعنى في صورة حسية يكاد يراها رأي العين وهذا هو المفهوم القديم بالذات، الذي سبق أن قلنا إنه لم ينظر إلى الصورة من زاوية نظر المبدع، وإنما درسها من زاوية نظر المتلقي.

والواقع أن هذه النقطة هي التي تشكل الفارق الجوهري بين المفهوم القديم والحديث للصورة الشعرية، فالنقاد القدماء كانوا متأثرين بنظرية المحاكاة الأرسطية في الشعر ومن ثم نظروا إلى الصورة - ممثلة في الأنواع البلاغية- باعتبارها تقليدا للأشياء والأفعال والطبيعة، والشاعر إنما يحاكي ما هو موجود في العالم الخارجي... ومن ثم كان مفهومهم للصورة لا يعير اهتماما لذات الشاعرة المبدعة.

أما النقاد المحدثون فقد تأثروا بنظرية كولريدج في الخيال الشعري، والنظرية الرومانتيكية بصفة عامة، فركزوا في تعريفهم للصورة على أنها - كما يقول كولريدج - هي الشعور نفسه، أي أن الشعر -هنا- ليس تقليدا للعالم الخارجي ولكنه تقليد لعالم الشعور والوجدان، وهو العالم الداخلي للذات الشاعرة.

---

(12)الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص 464

وقد أثر كولريدج والرومانتيكيون عامة في قلب المفاهيم وإعادة تشكيل رؤية جديدة لفن الشعر الذي يعرفه الرومانتيكي الألماني نوفاليس بأنه ((تمثيل للشعور ولعالم النفس في مجموعه، وكلما كان الشعر فرديا وذا طابع محلي وصبغة حاضرة ذاتية كان أقرب إلى صميم الشعر))(13).

وهذه النظرة أو الرؤية الجديدة للشعر وللصورة الشعرية -على وجه التحديد-قد أفضت بالنقاد العرب المعاصرين أغلبهم إلى تجريدالشعر العربي القديم من هذه الخاصية الفنية، كما جعلتهم يتهمون الشاعر الجاهلي بصفةخاصة ،بأنه ظل أسيرا -في أثناء تخيله الشعري -للواقع المادي وللعالم الخارجي.

وهذا الاتهام يصدق في ناحية، ويبطل في ناحية ثانية، يصدق إذا اعتبرنا أن الشعر الجاهلي شعر محاكاة وتقليد للطبيعة والحياة أو للعالم الخارجي الذي سيطر على حواس الشاعر وخياله، فانبهر به ،ومن ثم راح يفتن في وصفه ويحاول العبث بالأشياء بغية إعادة تشكيلها من جديد... وقد ظهر هذا اللعب والعبث الفني في كل الصور المادية الموضوعية التي إشتهر بها أولئك الشعراء الذين لقبوا بعبيد الشعر.

ويبطل هذا الاتهام أمام كل ما عدا ذلك من الصور الشعرية التي تمتليء بالمشاعر النفسية وتفيض بالأحاسيس والوجدانات الداخلية التي تصطرع في قلب الشاعر وتختلج في نفسه، وهي صور تعكس بصدق إحساس الشاعر الجاهلي تجاه الكون والإنسان والطبيعة والقدر!...

وقدأفرد ت فصلا خاصا في رسالتي (الصورةالشعرية في القصيدة الجاهلية)لمعالجة هذه القضية بعنوان الصورة الشعرية الوصفية وضمنته حديثا عن الصورة الموضوعية (الخارجية)والصورة الوجدانية (الذاتية)، أي الصور التي تصف العالم الخارجي المنفصل عن ذات الشاعر والصور التي تصف العالم الداخلي لذات الشاعر، وأثبت أنه ليس شرطا في الصورة الشعرية أن تكون نابعة من ذات الشاعر ومعبرة عن إحساس معين، لأننا إذا حصرنا الصورة في دائرة الأفكار والمشاعر النفسية الشخصية فسنكون أضيق أفقا، وحتى لو

---

(13) نقلا عن كتاب الرومانيتيكية، د. محمد غنيمي هلال - دار الثقافة- دار العودة بيروت ،1973، ص 55.

التزمنا بالمفهوم الرومانتيكي للصورة الشعرية، فإننا لن نسلم من الوقوع في مجافاة بقية المفاهيم النقدية الأخرى التي سنعرض لها فيما بعد، وهي تلك المفاهيم التي توكد وجوب حسية الصورة وتؤكد استقلاليتها عن ذات الشاعر، كما نجد ذلك عند البرناسيين.وإنما يمكن أن نقترب من فهم الصورة الشعرية أكثر عندما ندرسها في ضوء سيكولوجية الخيال الشعري من جهة ووفق المقولة التي ترى بأن الشاعر هو الذي يشعر بما لا يشعر به غيره.

ونعثر بين التعريفات المعاصرة للصورة الشعرية على تعريف مؤاده أن الصورة «هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة، وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني»(14).

فهذا المفهوم لطبيعة تركيب الصورة الشعرية ووظيفتها، يبدو مفهوما شاملا، ولكنه ليس كذلك، لأنه يهمل العنصر الأساسي الذي يقوم عليه التشكيل الفني للصورة الشعرية، وهو الخيال!... إذ ليست الصورة مجرد تركيبية لغوية أو صياغة لفظية بيانية فقط ،وإنما هي قبل كل شيء تركيبية عاطفية أخرجها خيال الشاعر الذي هو في الوقت نفسه جزء لا يتجزأ من هذه العاطفة، كما أنه ملكة لا يمكن أن تعمل منفصلة -في أثناء العملية الإبداعية- عن بقية الملكات الأخرى من تفكير وحس وتذكر وفهم وإدراك.... وهذا يعني أن الصورة ليست نتاجا للخيال الشعري وحده، وإنما هي نتاج لتفاعل جميع هذه الملكات.

كما يؤخذ على هذا التعريف أنه لم يشر أصلا إلى مصدر تشكيل الصورة الشعرية وهو عالم المدركات الحسية الذي يستمد الشاعر من عينياته الماثلة ما يشكل صورة(15).

---

(14) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصرد.عبد القادر القط،ط2،النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت، لبنان،1981، ص 391.

(15) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ص 124

غير أن الجديد في هذاالفهم للصورة، هو ما يقدمه لنا من وسائل فنية وأساليب تعبيرية تدخل في تشكيل الصورة الشعرية، وهي الوسائل والأساليب البديعية.

وهذه الفكرة تهمنا كثيرا لأنها تدعم رأينا بخصوص الصورة البديعية التي قلنا عنها إنها وسيلة تعبيرية فنية لا تقل في وظيفتها وفي درجة تأثيرها عن بقية أنواع الصور البلاغية والبيانية الأخرى(*)وإن كان هنالك من يختلف معنا في الرأي فيقرر «أنه من المستحيل عمليا أن نحدد أنواعا من الصور البلاغية يمكن أن تتطابق معها صور شعرية معينة، وذلك فيما عدا الصور الأساسية كالتشبيه والإستعارة، والتشخيص»(16).

هذا القول، كان يمكن أن يكون فيه جانب من الصحة لو أن الصورة البديعية كانت تخلو من المجاز أصلا أو لو أنها كانت غير خيالية، بمعنى غير تصويرية.

وقد رأينا كيف تصبح الصورة البديعية صورة شعرية معبرة ومثيرة، لا سيما إذا انتهجت نهج الخلو والإغراق واعتمدت المبالغة والإفراط، كما عبر السلف من النقاد العرب.

ونجد تعريفا آخر للصورة الشعرية يقارب التعريف السابق، ولكنه أكثر شمولية منه، لأنه لم يغفل العناصر التي أغفلها التعريف الأول، وهو يحاول أن يضيف بعض الأشياء الأخرى التي تتعلق بطبيعة الصورة الشعرية وأنواعها المختلفة.

فالصورة -بحسب هذا المفهوم هي ((تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحيانا كثيرة في صور حسية))(17).

(*) راجع بحثنا: مفهوم الصورة الشعرية قديما(مجلة الآداب)،معهدالآداب واللغة العربية،جامعة قسنطينة،الجزائر، العدد2،1995

(16) الصورة الشعرية ص 14.

ولكي يكمل صاحب هذا التعريف مفهومه للصورة يقتبس من غيره الفقرة المتممة التالية: ((ويدخل في تكوين الصورة بهذاالفهم ما يعرف بالصورة البلاغية من تشبيه ومجاز، إلى جانب التقابل، والظلال والألوان، وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية والمشهد الخارجي))(18).

ويكون بذلك قد ألم بمكونات الصورة وأدواتها من لغة وخيال وصور الأشياء المحسوسة المختزنة في ذهن الشاعر وفي مخيلته، ووقعها على نفسه في أثناء العملية الإبداعية، أو اللحظة الشعرية التي تتشكل فيها الصورة... والعبارة الأخيرة هذه - أي اللحظة الشعرية- تنقلنا إلى فكرة تكوين الصورة عند أزراباوند، وما يصاحب ذلك من عمليات الحدس والوحي التي تفجأ الشاعر بإشراقها الخاطف، فلا يكاد يمسك بالصورة حتى تمسك به هي!. يقول أزراباوند عن الصورة الشعرية إنها ((تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن))(19).

والحقيقة أن الحديث سيطول بنا لو أننا استمررنا في سرد مثل هذه التعريفات الكثيرة التي تبدو متفقة في الجوهر، وإن اختلفت فيما بينها من حيث ضيق النظرة وشموليتها إلى طبيعة تكوين الصورة والإحاطة بعناصرها الكثيرة والغامضة في بعض الأحيان، وهذا الاختلاف بين التعريفات المتنوعة هو ما حدا ببعض الدارسين إلى القول بأن الصورة الشعرية تضيق بلغة التقعيد النقدي، وهي لا تخضع إلي تعريف نقدي علمي محدد، لأنها -بطبيعتها- ((أشياء مراوغة... تتجنب الحصار المل للغة النقد العلمية ببساطة، وقد نحصل على نتائج أفضل عندما نرسم صورة لندرك صورة غيرها))(20).

مثل هذا الكلام يبين لنا ما يمكن أن يكتنف مفهوم الصورة الشعرية من غموض في الرؤية وتباين في وجهات النظر الشكلية بسبب اختلاف المنابع

---

(17)الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري-دراسة في أصولها وتطورها-د،علي البطل،ط2،دار الأندلس،بيروت،1981، ص 30.

(18)الفقرة منقولة بتصرف من كتاب: في الشعر الإسلامي والأموي د. عبدالقادر القط،دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1979 ص 256.

(19)نقلا عن كتاب: الشعرالعربي المعاصر: قضايا، وظواهره الفنية والمعنوية ،ص 134.

(20)الصورة الشعرية ،ص 39

والمشارب الفلسفية لمختلف المدارس والمذاهب النقدية، ونتيجة الانطباع الذاتي والتصور الفردي الذي طبع كثيرا من هذه التعريفات بطابعه الخاص، حتى إننا لنجد واحدا مثل هـ كومبس يقدم حديثا مفيدا وممتعا عن حقيقة الصورة الشعرية وطبيعتها الفنية التي تتجلى بوضوح ، كما يقول:

« في اندماج انفعالاتنا وتصوراتنا الحسية » (21)، ولكنه لا يستعمل مصطلح « الصورة » وإنما يستعمل مصطلح (الفكرة الشعرية)، ويقدم مجموعة من النصوص التطبيقية التي يحلل من خلالها مفهومه للفكرة الشعرية الأصيلة والتي هي الصورة الشعرية بعينها، ويميز « بين وجود الفكرة في الشعر بوصفها فعالية تساعدنا في صياغة التعبير الشعري بأكمله، وبين وجود الأفكار أو المفاهيم باعتبارها غايات أو شبه غايات في حد ذاتها وذلك لكي يتبين أن الشاعر الذي يتناول أفكارا ليس بالضرورة شاعرا يملك فكرا شعرا قويا »(22).

والفكرة الشعرية كما يفهمها هذا الناقد، لا يمكن أن توجد إلا ضمن صورة حسية ((نحسها من خلال الكلمات والصور الدالة على شيء مدرك بالحواس، ولا نحسها من خلال الكلمات والصور المطلقة التي تظل غامضة وعامة) (23).

وبينما لا يرى هـ. كومبس في مثل هذه الأبيات:

« الطبيعة تريك غاية

والإنسان ينحت الكنائس الجميلة.

فأيهما – كما تعتقد – يستحق الإجلال الأكبر

الجهد الإنساني أم السخاء الإلهي؟ ...»(24)

سوى عبارات عامة واضحة، موضوعة في قالب شعري لفكرة مفهومة، صيغت بأسلوب قريب خال من أي حيوية « تؤكد بشكل مؤثر الفكرة التي خبرها الشاعر من خلال معاناته الشخصية »(25)، يرى في أبيات أخرى كهذه التي يقدمها لنا الشاعرغري في مرثيته:

---

(21) مجلة: الآداب الأجنبية، عدد 4 السنة 3 لبنان 1977، مقال بعنوان (الفكرة الشعرية د . هـكومبس ترجمة أحمد العلي ص 178.

(22) نفسه ص 178.

(23) تفسه ص 81.

(24) نفسه ص 180

(25) نفسه ص 181

«إن أعماق المحيط التي لا يسبر غورها
تحتوي على الكثير من الأحجار الكريمة ذات البريق الأصفر
كم من وردة شقيت لتتورد خجلا دون أن تراها عين ناظر
وتبدد عذوبتها على أنسام الصحراء»(26)،

أفكارا شعرية متميزة، وذات نكهة خاصة، وليس فيها تكلف أو تعثر في الصياغة والحركة «وهي تنقل لنا - ببراعة- الإحساس بالأسى الذي ينساب مع الفكرة في ساقيه واحدة » (27)، ومع ذلك فهذه الفكرة عند هـ.كومبس لا تمثل «الفكرة الشعرية الحية بوصفها عاملا يشكل ويصوغ التعبير بأكمله»(28).

إن هـ كومبس- إذن- يتحدث عن الفكرة الشعرية كما لو أنه يتحدث عن الصورة الشعرية مثلما يفهما النقاد والشعراء الرومانتيكيون بخاصة، وذلك حين يربطونها بوجدان الشاعر وتجربته النفسية، فتصبح الصورة هي الشعور أو الإحساس نفسه، بل الشعور والفكر اللذان أملتهما تجربة الشاعر الشخصية، وصاغتهما ضمن فكرة شعرية قابلة للانفجار!... وفي هذا تكمن عظمة الشعراء الرومانتيكيين، أي «في اكتشاف أوادعاء اكتشاف أو تفجيرطبيعة الفكرة الشعرية)» (29).

إذن، فمن خلال هذا التحليل لماهية الفكرة الشعرية وطبيعتها الحسية، نستنتج أن الفكرة الشعرية التي يتحدث عنها هـ كومبس إن هي إلا الصورة الشعرية نفسها، وإن كان هنالك فرق بين المصطلحين، فهو في التسمية فقط، مع ملاحظة الدور الذي يلعبه العقل في إنشاء الفكرة الشعرية.

وهذا ما يؤكده أ. س.د لاص في قوله: «إن إنتاج الصورة الشعرية يرجع بشكل عام إلى عمل العقل في عتمة اللاوعي» (30) أي أن الصورة نتاج لفاعلية الفكر والوجدان جميعا.

---

(26) مجلة: الآداب الأجنبية، عدد 4 السنة 3 لبنان 1977، ص 183
(27) نفسه ص 184.
(28) نفسه ص 184.
(29) الصورة الشعرية ص 65
(30) نفسه ص 43

وتأكيد دور العقل في الإبداع الشعري، فكرة نقدية بلاغية قديمة تعود بنا إلى قضية اللفظ والمعنى، وإلى تلك التقسيمات الشهيرة التي وضعها ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء، وما جاء فيه من حديث عن المعنى الشريف والمعنى المبتذل السخيف، وما يتضمنانه من أبعاد أخلاقية ونفسية، كما يمكن أن تعود بنا إلى قضية الصدق والكذب في الشعر وعلاقة كل منهما بالصورة الشعرية.

والحقيقة أن الفكر عنصرأساسي في كل عمل إبداعي، ولكن بشرط أن يكون ذلك الفكر «الذي يأتي إلينا بشيء من القوة والنفاذ، ويكون له عمقه وبراعته الخاصان به»(31)، فيزيد الإحساس عمقا وإثارة، كما يزيد الصورة الشعرية خصبا وثراء.. ويقول دي لويس في هذا الصدد «إن الشعر الذي يترك العقل جانبا، ويترك بحثه الدقيق وحوافز الشعور الخلقي يكون أقل إثارة، وأقل تنويعا، وأقل إنسانية، وأقل انعكاسا للانسان بأكمله، وفي ذروة خياله، وصور هذا الشعر ستكون صورا متكلفة نابعة من تربة ذات سماد صناعي من الإحساس»(32).

نلاحظ هنا التركيز الشديد على عنصر الإثارة في الصورة الشعرية، وهو أحد العناصر، بل أحد الشروط الأساسية التي يجب أن تتحقق في كل صورة شعرية أصيلة وناجحة، وذلك لأن قوةأي صورة إنما تكمن أساسا في قدرتها على إثارة عواطفنا، وجعلنا نستجيب للعاطفة الشعرية التي تنقلها (33)، وهذه القوة لا يمكن أن يحصل عليها الشاعر إلا إذا اندمج في الموضوع الذي يريد التعبير عنه، وامتزج به امتزاجا تاما، وإلا جاءت صوره وأفكاره الشعرية التي يقدمها لنا عن ذلك الموضوع صورا وأفكارا عامة تخلو من العمق والتركيز، والتفاعل، وهي الصفات التي يفتقد الشاعر بفقدها «خاصية التحليل التي تمكنه من اكتشاف ذاته»(34).

ونحن نمسك بعنصر الإثارة هذا لنبني عليه محاولتنا في تعريف الصورة الشعرية التي نعني بها كل تعبير شعري يمتلك القدرة على إثارة عواطفنا

(31) مجلةالآداب الأجنبية ص 178
(32) الصورة الشعرية ص 156
(33) نفسه ص 44
(34) الصورة في الشعر السوداني ص 16

والنفاذ إلى مخيلتنا، ويتجلى فيه إحساس الشاعر بالأشياء وانفعاله بها وتفاعله معها، وهذا يعني أن الصورة الشعرية يجب -لكي تكون ناجحة- أن تحقق الشروط التالية:

1-أن تعكس انفعال الشاعر وإحساسه وتفاعله بالأشياء التي هي موضوع تجربته النفسية ومادته الخام.

2-أن تثير المتلقي بخلقها صورا ذهنية للأحاسيس والأشياء والمواقف، في مخيلته، لم يعتدها، ولم تكن موجودة من قبل على الصورة والهيئة التي ابتدعها الشاعر ونظمها.

3-أن تؤثر في نفس المتلقي بإحداثها المتعة الفنية المطلوبة، وتمكنه بالتالي من وعي الأشياء والمواقف وعيا جديدا، يجعله يستجيب الاستجابة العاطفية المشروطة بمثيرات معينة.

وهذا الفهم لطبيعة الصورة الشعرية ووظيفتها يلغي - بالطبع - كل التعابير الشعرية الجافة التي يحرص أصحابها على إثارة فضول المتلقي وخداعه عن طريق الوزن الدقيق والقافية الحادة!...

فليس الصورة الشعرية مجرد تشكيل لغوي وموسيقي ،كما أن الشعر ليس مجرد تقطيع وأوزان!...

وهو بعد ذلك فهم يستند إلى جميع المفاهيم والتعريفات السابقة، ولكنه يحاول أن يكون أكثروضوحا وأكثر شمولية، حين ينظر إلى الصورة الشعرية من حيث هي وسيلة كشف وتحديد بالنسبة للشاعر، ومصدر متعة وفائدة بالنسبة للمتلقي، وحين يحرص على نقاوتها وأصالتها وحيويتها، وذلك بإبعاد التعابير الشعرية الزخرفية المصطنعة، وإخراج الشعر النظمي الذي لا يصدر عن عاطفة صادقة أو شعور حي له أبعاده الوجدانية والنفسية، وكذلك حين يرفض أن يحصر الصورة الشعرية في أنماط وأنواع بعينها، كما فعل ذلك معظم النقاد قديمهم وحديثهم، لأن أصالة الصورة وسر جمالها لا يعود في رأينا إلى ما بين هذه الأنماط أو الأنواع من تفاضل في التسمية، فنقول عن الصورة الاستعارية إنها أفضل من الصورة التشبيهية، أو نقول عن الصورة البصرية إنها أشد إثارة من الصورة السمعية أو إلخ... فتقدير الصورة وتقويمها فنيا- كما هو شأن تقدير الفنون- «مسألة شخصية بالضرورة لأنها تعتمد كلية في النتيجة

الأخيرة على لحظة امتزاج بين العمل الفني والحساسية الفردية التي تلتقي به »،(35) كما يقول جرام هيو.

وقد كثرت أنماط هذه الصورة وتعددت تعددا ملفتا للنظر، بل إنه ليكاد يتجاوز تلك الأنماط الصورية التي تفنن علماء البلاغة في استقصائها ضمن الصورة البديعية بوجه خاص فنحن نجد الصورة الجزئية والصورة الكلية والبسيطة والمركبة والأفقية والطولية والممتدة، والمدورة، وهذا من حيث الاصطلاحات الشكلية، كما نجد الصورة الحسية والخيالية والتجريدية والتقريرية والوصفية وكذلك الصورة الحيوانية والنباتية، وهذا من حيث الاصطلاحات النوعية، وربما وجدنا الصورة التاريخية والصورة الفلسفية وكذلك الصورة الأسطورية، وهذا تقسيم وتسمية بحسب المضمون أو المحتوى، وما تشتمل عليه كل صورة من هذه الصور من أفكار ومفاهيم، وما تتضمنه من دلالات ورموز.

ولعل أقرب هذه التصانيف إلى الدقة هو تصنيف علماء النفس الذين يربطون فيه الصورة الشعرية بالحواس، فتصبح عندهم أنماطا مختلفة منها ((النمط البصري والسمعي والذوقي والشمي واللمسي والعضوي والحركي، بل إن كل واحد من هذه الأنماط ينقسم إلى أنواع أخرى متعددة، فالنمط البصري -مثلا- يمكن أن ينقسم تبعا لدرجاته اللونية أو درجات الوضوح، والنمط اللمسي بدوره يمكن أن ينقسم تبعا لدرجات الحرارة والبرودة أو الخشونة والملامسة أو الصلابة والليونة....))(36).

ولكن اعتماد هذا التصنيف في دراسة مثل دراستنا هذه لا يقدم شيئا ذا بال إذن ما الفائدة من أن نكتشف أن هذه الصورة سمعية وتلك لمسية، ما لم يكن موطن الجمال فيها قد حصل بسبب هذه الحاسة أو تلك، وهذا نادر وقليل!...

ويبحث علم النفس أيضا في نوع من الصور يسمى الصور النمطية أو المكررة، وهي تلك الصور التي تجسد رؤية رمزية، وتضرب بجذورها في عمق

(35) حاضر النقد الأدبي (مقالات في طبيعة الأدب والنقد) تأليف طائفة من الأساتذة المتخصصين، ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور محمود الربيعي ط. 2، دار المعارف بمصر 1977 ص 94.

(36) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص 374

اللاشعور الجمعي، وهي تختزن جميع الموروثات الثقافية والحضارية وكذلك جميع الرؤى الفلسفية للكون والحياة، وجميع التصورات العقائدية والممارسات الدينية التي مارس الإنسان الأول طقوسها وشعائرها في الماضي البعيد.

وهذه الصور مبحث مشترك بين علم النفس وعلم الميثولوجيا... وقد قدم بعض الدارسين المحدثين العرب أعمالا جليلة في هذا المجال نذكر منها العمل القيم الذي أنجزه الدكتور نصرت عبدالرحمن، وضمنه كتابه:

(الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث)، وكذلك البحث الطريف الذي قدمه الدكتور علي البطل ممثلا في كتابه (الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها)، وكلا الباحثين يتخذ من الصورة النمطية وما وراءها من ارتباطات بالنماذج العليا في الشعائر والأساطير مدار اهتمامه وغايته في بحثه.

وقد أفدنا إفادةطيبة من هذين المؤلفين وغيرهما في فصل من رسالتنا المذكورة آنفاخصصناه للصورة الأسطورية.(*)

ونرى من المهم، وتتميما للفائدة ،أن نقدم لمحات سريعة عن بعض أنواع الصور المشار إليها أعلاه، لكي نفصل الكلام بعد ذلك في أنواع الصور بحسب المدارس الشعرية الغربية الحديثة.

فمن أنواع هذه الصور وأشهرها، الصورة الحسية التي تتشكل من العينيات الحسية الماثلة في المكان، ويتجسم فيها المعنى بحيث تدركه الحواس بطريق مباشر، وجميع الصور التي مصدرها عالم الحس هي صور حسية بصرف النظر عن نوع الحاسة التي تصدر عنها. والصورة الحسية هي عكس الصورة التجريدية التي ((يتبادل فيها الحس والفكر... وتنهار فيهاالحواجز بين الواقع وما وراء الواقع، فلا يعود ثمة وجود إلا لبصيرة الشاعر التي تستوعب الأشياء والمعاني لتشكيلها من جديد تشكيلا مثاليا)) (37).فالصورة التجريدية وليدة العقل الحاد والذهن المركز والوجدان المرهف الحي، ويمكن اعتبار الصورة

(*) فصل قيد الإعداد للنشربعنوان:الصورة الأسطورية في الشعر الجاهلي.

(37) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر د. محمد فتوح أحمد ط 2-دار المعارف مصر 1978 ص 220.

التجريدية صورة شعرية رامزة.وهنالك الصورة الخيالية، وتكون «نتاج عناصرموضوعية وذاتية معا»(38)، حيث يعمد الشاعر إلى الأجزاء والعناصرالحسية المتناثرة فيركبها في صورة جديدة في هيئتها وشكلها عن بقية الأجزاء التي شكلت منها مفردة أو مجتمعة.

وهنالك الصورة التقريرية «وهي الصورة التي لا تحوي تشبيها أو مجازا، وهذه الصورة ليست عملية تذكر كما تقول التجريبية، ولكنها عملية حضور- الحضور الصوفي- لتجسيم المعنى»(39).

والصورة الوصفية، وهي «التي تنقل العالم الخارجي لتعكس في خيال المتلقي مشاهده المحسوسة إلى الدرجة التي تجعل المتلقي يشعر أنه في حضرة المشهد نفسه ويعانيه» (40).

ومنها كذلك الصورة الذهنية «التي تنشأ في الذهن من الخارج، أي تنطبع الأشياء في الذهن، فيكون هذا الأخير صورة معينة عن ذلك الشيء المنطبع» (41).

وهنالك الصورة النباتية والصورة الحيوانية «التي تقرن فيها الكائنات البشرية بالحيوانات والحياة الحيوانية كقولنا: الناس يموتون كالذباب... وقد تأتي الصورة الحيوانية كناية أو تشبيها في الغالب، لكنها قد تأتي رمزا»(42).

ونعثر على كثير من أنواع الصور الحيوانية والنباتية في الشعر الجاهلي، كما نعثر على كثير من الصور الأسطورية التي تتضمن إشارات تاريخية ذات طابع أسطوري وخيالي خارق، أو تتضمن دلالات رمزية عميقة تعبر بشكلها ومحتواها عن موقف الإنسان الجاهلي من الحياة والطبيعة من حوله، بما يوجد فيها من إنسان وحيوان ونبات وسماء وكواكب ونجوم، مما تراه

---

(38) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره النفسية والمعنوية ص 44

(39) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ،د.نصرت عبدالرحمن، ط2، مكتبة الاقصى ،عمان،الأردن،1982،ص 13

(40) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص 443

(41) في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية وأصولها الفكرية ،د. نصرت عبد الرحمن،مكتبة الأقصى ،عمان،الأردن،1975،ص 21

(42) الأسطور والرمز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ،منشورات وزارة الإعلام بالجمهورية العراقية ،1973 ص 131.

العين، ومما لا تراه كعالم الجن والهواتف الذي اعتقد فيه. كما اعتقد في عالم المرئيات من حوله، فاتخد من حيوانه ونباته وجماده رموزا جسم فيها ومن خلالها فكرته الدينية وإيمانه الفطري،.والصورة الشعرية الآسطورية لها أهمية كبيرة، ليس فقط من حيث دلالتها الفنية، ولكن من حيث أبعادها الرمزية التي تختفي وراءها جوانب مختلفة من حياة الأمم الفكرية والدينية وحضارتها الغابرة.

والصورة الشعرية الأسطورية، بعد ذلك، لها من الخصائص الفنية ما يجعلها وسيلة تعبير تصويرية ناجحة، فهي تمتاز بالقدرة على التشخيص وخلع المشاعر الإنسانية على معطيات الطبيعة، كما تمتاز بلغتها التجسيدية وخيالها الرحب الفياض(43).

وقد التفت الشعراء المعاصرون إلى الأسطورة بشكل عام والصورة الآسطورية بشكل خاص، فأقبلوا عليها إقبالا كبيرا، وصاغوا من خلالها وبها صورا شعرية تعبر عن مواقف فكرية ووجدانية معاصرة، تعكس روح العصر من وجهة نظر الشاعر المعاصر .(44)

ويمكن تصنيف الصور بحسب المذاهب الشعرية فنقول: الصورة الرومانتيكية والصورة الرمزية والصورة البرناسية، والصورة السوريالية، وإلخ...

ونلم في الفقرة التالية إلماما سريعا بطبيعة الصورة الشعرية ووظيفتها في كل مذهب من هذه المذاهب الأدبية.

فأما بالنسبة للمذهب الرومانتيكي، فقد كنا بينا نظرته إلى الصورة (45)، ولكن لا بأس من إضافة ما يلي:

إن الصورة الشعرية عند الرومانتيكيين «هي عبارة عن صيغة لاكتشاف الحقيقة التي بوساطتها يريد الشاعر أن يكشف عن معنى تجربته الشخصية»(46).

---

(43) الأسطورة في الشعر العربي الحديث، د.أنس داود، مكتبة عين شمس، مصر،د.ت،ص39

(44) نفسه ص 42

(45) أنظر الصفحة 01، من هذاالبحث.

(46) الصورة الشعرية ،ص 66

وأما بالنسبة للمذهب الرمزي، فيرى أصحابه «أن الصورة يجب أن تبدأ من الأشياء المادية، على أن يتجاوزها الشاعر، ليعبر عن أثرها العميق في النفس في البعيد من المناطق اللاشعورية، وهي المناطق الغائمة الغائرة في النفس، ولا ترقى اللغة إلي التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس، وفي هذه المناطق لا نعتد بالعالم الخارجي إلا بمقدار ما نتمثله، ونتخذه منافذ للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير »(47).

والإيحاء ،كما يعرفه شارلموريس ،« هو لغة العلائق التماثلية والمناسبات الموجودة بين النفس والطبيعة ولا يكون أبدا غير معني بالشيء، ولكنه بطبيعته يبدو دائما جديدا، لأنه يعبر عن الخفي والغامض، وما لا يمكن إبانته، وبكلمة قديمة يوهمنا أننا نقرأها لأول مرة... »(48).

إن العالم الخارجي عند الرمزيين ليس هو منبع الصورة في الواقع، ولو أنه يشكل مادتها الخام، ولذا فهو ليس مهما في ذاته، ولكنه مهم من حيث إن الشاعر يضمنه، ويشحنه بمشاعر وعواطف غامضة يمكن استجلاؤها واستشفافها من خلال هذه الأشياءالمحسوسة، وهذا يعني أن الصورة الرمزية صورة تجريدية لأنها ((تنقل من المحسوس، إلى عالم العقل والوعي الباطني، ثم هي مثالية نسبية لأنها تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة عميقة، تقصر اللغة عن جلائها))(49)، ولكي يصل الرمزيون إلى تحقيق ذلك، فإنهم اعتمدوا في تشكيل صورهم الشعرية على ما يسمى بتراسل الحواس، مستفيدين في ذلك « من نظرية العلاقات في التعبير الشعري »(50)، فيستعيرون حاسة السمع لحاسة البصر، وحاسة الشم لحاسة الذوق وهكذا، ((فتعطي المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما وتصبح المرئيات عاطرة))(51)، ومن صفات الصورة الرمزية:

---

(47) النقد الأدبي الحديث ،ص 418

(48) الرمزية عند البحتري ،د.موهوب مصطفاي،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1981،ص 175

(49) النقد الأدبي الحديث ،ص 418

(50) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 134

(51) النقد الأدبي الحديث ،ص 418

-الغموض والإبهام، وهو صفة جمالية فيها .
-الإيحاد والغوص في أعماق النفس.
-الاعتماد على الظلال بدل الألوان.
-النفور من الوسائل البيانية التقليدية لما فيها من مبالغة ومنطقية وزخرف.
-حرصها الشديد على الإيقاع الموسيقي.
-اختيار الألفاظ المشعة المصورة الموحيةوانتقاؤها.

وأما بالنسبة للبرناسيين، فقد اهتموا بالصورة المرئية المجسمة التي تسجل مظاهر الصورة الكلية للأشياء، بعيدا عن نطاق الذات الفردية، ويعد سلوكهم هذا رد فعل، بل ثورة على الرومانتيكيين الذين بالغوا في الاحتفال بالفرد، وبمواطن الضعف والبؤس في اعترافاته الذاتية.

ولهذا نجد البرناسيين يلجأون إلى اختيار موضوعات قصائد خارج مجال الذات، كمناظر الطبيعة أو مآثر الحضارات السابقة من أحداث، وتماثيل ورسوم، فيقومون بعرضها بواسطة صور وصفية منفصلة عن ذات الشاعر، وذلك حتى يكون تعبيره عن أرائه ومشاعره، وعواطفه وأفكاره تعبيرا موضوعيا(52).

فالصورة البرناسية ،إذن ،صورة شعرية موضوعية، ولكنها تحمل عاطفة الشاعر، وإحساسه الذي لم يشأ أن يبوح به، وإنما جسمه في صورة حسية بطريقة موضوعية، ولا ندري ما إذا كان هذا هو ما أسماه توماس ستيرن إليوت فيما بعد بالمعادل الموضوعي في الشعر، وهو أن يعبرالشاعر عن أفكاره وأحاسيسه ضمن صور ورموز شعرية تحتوي تلك الأفكار، وتمتص تلك الأحاسيس ولكن بشرط أن تكون مستقلة استقلالا كليا عن ذات الشاعر.و بعبارة أخرى: أن يخلق الشاعر صورة حسية خارجية مستقلة، لما عاناه من مشاعر وعواطف داخلية، وهذا ما يؤكده قول ت. س إليوت نفسه من «أن الشعر ليس تعبيرا عن الشخصية، ولكنه هروب من الشخصية وأنه ليس تعبيرا عن العواطف، ولكنه هروب من العواطف»(53).

---

(52) النقد الأدبي الحديث ص 416

(53) الأسطورة في الشعر العربي الحديث ،ص 177

وأما الصورة عند السرياليين، فهي جوهر الشعر، وهي من نتاج الخيال، وبوساطتها يستطيع الشاعر أن يكشف عن حالات النفس الساذجة الحالمة، وكثيرا ما شبهوا صور الشعر بصور الأحلام، وخواطر المرضى «بها ظاهر ولكن لابد من تأويله بباطن يشف هو عنه، ولذا فهي تكشف أحيانا عن الصور الغامضة للنفس في دقتها، وسذاجتها، ومن وراء مثل هذه الصور يصل المرء إلى منطقة أقرب إلي اللاشعورية، يسمو فيها على المادة من وراء استنطاق الصور، حتى يترجم بالكلمات عما لا يدرك »(54).

وهذا يعني أن الصورة الشعرية السريالية غير واعية، وأن على الشاعر أن يعطل قوى الإدراك الواعي، والذهن اليقظ لكي يسلم نفسه إلي الخيال، واللاوعي الذي يقدم له الصورة في ثوبها الخام، فيتلقاها الشاعر، ويثبتها كما هي دون حذف أو زيادة..... لأنه إذا راجعها بالتنقيح وعاودها بالنقد، دخلها الفساد، وفقدت قيمتها الفنية، لأن النقد والتمحيص هما من عمل الوعي!... والصورة السريالية لا ينبغي أن تكون واعية.

وأما الوجوديون فقد فرقوا بين الصورة التي يتلقاها الإدراك عن العالم الحسي، والصورة التي يخلقها الخيال، وهي المقصودة في العمل الفني، فهي عمل تركيبي يقوم الخيال ببنائها مما خلفه الإدراك من خبرات، ويستلزم خلقها في الخيال أن يكون موضوعها الخارجي معدوما أو في حكم المعدوم، فالخيال يلغي وجود ما حصله الإدراك ويعيد خلق صورته الجديد بديلا من وجوده المادي، ولهذا تنحصر القيمة الجمالية في الصورة الفنية لا في الوجود المادي، لأن الواقع لاجمال فيه....(55).

وفكرة وجوب إعدام الموضوع الخارجي للصورة الشعرية التي يستلزم خلقها في الخيال، تفضي بنا إلى الوقوف من جديد على مشارف الخيال الشعري، وسيكولوجية التخيل عند الشاعر الذي لم يعد يتعامل مع عالم الأشياء المرئية الحسية، وإنما أصبح يتعامل مباشرة مع عالم الصور الذهنية التي تكونت في مخيلته وفي ذهنه، ليس فقط عن عالم الأشياء المرئية، ولكن عن كل التجارب

---

(54) النقد الأدبي الحديث ،ص 425

(55) النقد الأدبي الحديث ص 436

والخبرات والذكريات والأحلام التي تستطيع (عين الذهن) استحضارها مدعومة بالصحو العاطفي، ويقظة الوجدان الحي، وهذا كله يعني أن الصورة ستظل بنت الخيال مهما كانت الحاسة التي تميزها لأن الشاعر لا يمكن أن يستغنى عن خياله ويعتمد بدلا من ذلك على هذه الحاسة أو تلك من حواسه.... بل إن الحواس نفسها لا تستطيع أن تستغنى عن الخيال، ثم إن المخيلة أو (عين الذهن) التي تعتبر جهاز استقبال مشتركا بين جميع الحواس والمشاعر والأفكار، والأخيلة التي تنتج الصور، هي أرقى وأسمى بكثير من العين المجردة، لأنها تفوقها في الرؤية والبصر، فهي «عندما ترى موضوعا عاما، فإنها ترى أكثر اكتمالا مما تراه العين العادية وحدها، إذ أنها تستحضر الشعور بالموضوع، والإحساس به، بل وربما تستحضر في الذهن مذاقه ورائحته، كما أنها تستقبل إيحاءات عاطفية، وانفعالية، وتتذكر أفكارا متداعية، بحيث يكون الانطباع الكلي مختلفا تمام الاختلاف عن ذلك الانطباع الذي تخرج به عندما ترى بالفعل الموضوع الذي نحن بصدده، بنفس الطريقة التي يختلف فيها تذكر رائحة زهرة ما، عن الإحساس بشم رائحتها بالفعل وذلك لأن الذاكرة تتضمن أشياء أخرى بالإضافة إلي الرائحة الفعلية»(56).

نقلت هذه الفقرة- رغم طولها -لأنها تؤكد بل وتفسر -كما يبدو لي- ماعناه ج.ب.سارتر في حديثه عن الفرق بين الصورة في العمل الشعري، والصورة في عالم المدركات الحسية الذي لا يلتفت إليه الشاعر في أثناء العملية الإبداعية، ويستعيض عنه بعالم الصور الذهنية التي تطفح بها مخيلته، ثم إن عالم الذهن أغنى وأثرى بكثير من عالم المشاهدة، لأن الشاعر في أثناء عملية التخييل الشعري لا يقتصر على التذكير أو استحضار الصور والمشاهد باعتبارها أشكالا وألوانا مرئية، كأنما يراها بعينه العادية، ولكنه يستحضرها بخياله أو (بعين ذهنه) ممزوجة بالمشاعر والأحاسيس ومصحوبة بالانفعالات والعواطف التي كان الشاعر قد عاناها وأحسها تجاه هذه الأشياء... وهذا ما قصده ت. س بيرس في الفقرة السابقة، حين جعل عملية التخليل أعمق وأثرى من عملية المشاهدة بالعين المجردة كحاسة مدركة.

---

(56) مجلة الفيصل، العدد الأول، السنة الأولى، يونية 1977 مقال بعنوان: الصورة الشعرية عند ت.س .إليوت: بقلم ت .س. بيرس ترجمة محمد البهنسي ص 131.

كان هذا ،إذن، عرضا سريعا لمفهوم الصورة في المدارس الشعرية والمذاهب الأدبية الحديثة، وقبل أن ننتقل إلى فقرة جديدة، نود أن نسجل الملاحظة التالية:

إن مفهوم الصورة الشعرية في كل مذهب من هذه المذاهب، يستند في واقع الأمر إلى أصول فكرية ومفاهيم فلسفية معينة ينبني عليها (57) .ولهذا فإننا سوف نحترز كل الاحتراز - في أثناء دراستنا للصورة الشعرية الجاهلية -من أن نطلق عليها مثل هذه المصطلحات المذهبية كما تحمس إلى صنع ذلك بعض الدارسين، ولكن هذا الاحتراز لا يمنعنا من إجراء المقارنة ومحاولة الكشف عن أوجه الشبه والالتقاء بين الصورة في هذه المدرسة أو هذا المذهب والصورة عند شاعر جاهلي معين أو الصورة في القصيدة الجاهلية عامة، وهذا يعني أن علينا أن نستفيد من خصائص الصورة الشعرية الحديثة، ومن المعطيات الفنيةالتي تقدمها لنا المذاهب والمناهج النقدية الحديثة والمعاصرة، علينا أن نستفيد من كل ذلك في دراستنا للصورة الشعرية الجاهلية، لكي تكون هذه الدراسة بعيدة عن التقليد، وأصيلة في ربطها الواعي بين القديم الجيد والحديث الممتاز من الفكر النقدي(*).

أما خصائص الصورة الشعرية الحديثة، فهي كثيرة ومتنوعة بكثرة المدارس الشعرية وتنوعها، وسنتحدث فيما يلي عن أهم هذه الخصائص محاولين تبيان ما يوجد منها في الصورة الشعرية القديمة.

فأول هذه الخصائص: تمرد الصورة الشعرية الحديثة على حدود التناسب المنطقي والتقارب بين طرفي المشبه والمشبه به، وذلك بالاعتماد على المفارقات اللغوية، وهذا التمرد على الصورة التشبيهية ليس خاصية جديدة من خاصيات الصورة الشعرية الحديثة، لأن له آثاره في التشبيه البليغ الذي حذفت أداته ووجهه، وفي الاستعارة المكنية على وجه الخصوص.

وأما الخاصية الثانية، والمتمثلة في خروج الصورة الشعرية الحديثة نهائيا على الطرفين التقليديين «المشبه والمشبه به» «إلى أطراف ثلاثية أو رباعية أو أكثر، مما ينفي تماما فكرة البحث عن تلاق بين حدود هذه الأطراف »(58).

(*)اشتملت رسالتي (الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية)على ست فصول تطبيقية.

(57) في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية وأصولها الفكرية.... ص 9 وما بعدها.

(58) أنظر بحثنا:مفهوم الصورة الشعرية قديما،مجلة الآداب،العدد2.1995

بحيث تصبح المسافة بين أجزاء الصورة ذات أبعاد متعددة بعد أن كانت ذات بعد واحد، فهي خاصية عرفتها الصورة الاستعارية.وقد ناقش ذلك عبدالقاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة، وانتهى إلى أن مثل هذه الصور لا تقبل التفكيك، وضرب لذلك أمثلة ببيتين شعريين أحدهما للبيد بن ربيعة والآخر لزهير بن أبي سلمى (59)، وتتمثل الخاصية الثالثة في اعتماد الصورة الشعرية الحديثة على المفارقات الحادة التي تمدها بعنصر المفاجأة الذي يعده ت. س إليوت (من أهل الوسائل في إحداث التأثير الشعري منذ عهد هوميروس)(60).

وتأتي المفاجأة أو المباغتة في الصورة الشعرية الحديثة نتيجة كسر القواعد المنطقية التي تحكم العلاقات اللغوية في العبارة الشعرية والتمرد على الدلالات اللغوية نفسها، وذلك بتفجير الشاعر اللغة وتوظيفها دون مراعاة لقواعد العقل والمنطق.

وأما الخاصية الرابعة التي تمتاز بها الصورة الشعرية الحديثة فهي اهتمامهابالإيقاع الصوتي للحروف والكلمات، وحرصها على أن تكون صورة دينامية مليئة بالحركة.

والخاصية الخامسة أن الصورة الشعرية الحديثة تهتم كثيرا بضروب البديع المختلفة كالترديد والتكرار والغلو والمبالغة والإغراق، وما إلى ذلك من الجماليات البديعية التي فصل فيها الحديث نقادنا القدامى، وإن كان الشعراء المعاصرون لا يفصلون هذه الجماليات الشكليةعن مضمون القصيدة، ولعلهم لا يعرفون لها اسما ولا مصطلحا. كما تهتم الصورة بأساليب تركيب العبارة الشعرية كالتقديم والتأخير، والإيجاز والإطناب، وتفضيل الفعل على الاسم ووصف الموصوف بموصوف مثله، وغير ذلك.

والخاصية السادسة هي اعتماد الصورة الشعرية بشكل خاص على اللقطات السريعة التي تفجأ الذهن وتثير المخيلة، ويعمد الشاعر المعاصر - لكي يحقق ذلك- إلى المفارقات اللغوية غير المألوفة في التقاط صوره ببراعة من مشاهدات

(59)حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية د. أحمد بسام ساعي ،دار المأمون للتراث ، دمشق، د. ت . ص 326، 327.

(60) الأسطورة في الشعر العربي الحديث ،ص 182

الواقع، ويعقد بين هذه المفارقات أواصر وثيقة، وعلاقات منطقية تبهر الخيال بغرابتها، كما في هذه الصورة التي يقدمها لنا الشاعر ما يكوفسكي للمصباح الكهربائي الذي يبدد ظلمة الشاعر القاتمة:

«والمصباح الأصلع يخلع باشتهاء جوارب الشارع السوداء»، أو كما في هذه الصورة التشبيهية التي يقدمها لنا بسترناك عن الفجر: «وكان الفجر رماديا كمشاجرة بين الأحداث»، أو «وكان الفجر رماديا كضوضاء المحكوم عليهم بالأشغال الشاقة» أو حين يشبه هذا الشاعر (رنين الصمت) برنين الرعد كما في هذه الصورة:

«والصمت يرن رنين الرعدة المغبرة لدرس القمح».

أو حين يقدم هذه الصورة الاستعارية للغيوم:

«ومن بعيد كانت الغيوم ترعى في كسل»(61).

إن الصورة الشعرية المعاصرة كما يقول الدكتور بدوي:

«تلتقط بملكة خاصة لا شأن فيها لقانون تداعي المعاني ولا للبحث المصطنع المتأني وراء ارتباطات بين المعاني، غير أن الشاعر في خلقه لهذه الصور بمجازاتها البديعية، وتشبيهاتها البعيدة لم يكن ليخرج عن عالم الحس الذي شاهده بعيونه أو سمعه بآذانه»(62).

هذا كله صحيح، ولكن لا ندري ما وجه الاختلاف الفني بين الصور الشعرية السابقة من حيث إثارة الدهشة والانبهار في نفس المتلقي، والجدة والغرابة، وبين هذه الصور التي يقدمها لنا بعض الشعراء القدامى كبشار بن برد في هذا التشبيه المدهش:

(وكيف تناسى من كأن حديثه ** بأذني وإن غيبت قرط معلق) (63)

أو كما يفعل بعض الشعراء حين يربط في تشبيهه بين لون غرة حبيبته (ولون وصالها):

---

(61) نقلت هذه النماذج الصورية من كتاب: في الشعر الأوروبي المعاصر: 74/73

(62) في الشعر الأوروبي المعاصر،ص 74

(63) العمدة في صناعة الشعر ونقده ،تأليف أبي الحسن بن رشيق القيرواني،تحقيق وشرح د. مفيد محمد قميحة،ط1،دار الكتب العلمية ،بيروت.1983ص 426

وله غرة كلون وصاله ●● فوقها طرة كلون صدود (64)

أو كما يصنع ابن المعتز في هذه الصورة الغريبة:

وانظر إلى دنيا ربيع أقبنت ●● مثل البغي تتوجت لزناة (65)

أو كما يبدع بعضهم في هذه الصورة التي يشبه فيها اتساع الفلا بآمال الشاب الحالم الطموح:

وفلا كآمال يضيق بها الفتى ●● لا تصدق الأوهام فيها قيلا

أقـــرينها بشملة تقري الفلا ●● وتقريـــها الفـــلاة نحـــولا (66)

فالذي يلاحظ على هذه الصور أنها تعتمد على المفارقات اللغوية، وتقيم العلاقات بين الأشياء البعيدة، وتؤلف بينها تأليفا يثير الدهشة والاستغراب، ويفجأ المتلقي، ويثير مخيلته.

ولنا في الشعر القديم ،وبخاصة الشعر العباسي، نماذج كثيرة من هذه الصور المثيرة، وإن كانت نادرة وقليلة في الشعر الجاهلي، بسبب وقوع الشاعر الجاهلي تحت تأثير قيود الواقع المادي الذي فرض عليه نمطا من التخيل الحسي محدود المجال.

وأخيرا، إنه إذا كان ولابد من تسجيل ملاحظة ختامية ننهي بها هذهالدراسة، فإننا نقول: إن الصورة الشعربة الحديثة- مهما

بدت جديدة في شكلها- فإن كثيرا من عناصر الجدة والحداثة فيها هي عناصرمشتركة بينها وبين الصورة القديمة.

ويأتي في مقدمة هذه العناصرعنصر الحسية.... أعني حسية الصورة، وإنه إذا كان هنالك فرق بين الصورتين، فهو فرق في المحتوى العاطفي وفي الدلالة الاجتماعية، والحضارية لهذه الصورة أو تلك!

---

(64)أسرار البلاغة ص 255

(65)نفسه.ص255

(66)نفسه ص 202

الموروث البرناسي في الصور الشعرية الرمزية الغربية والعربية

الأستاذ: عبدالنعيم مغزيلي
جامعة قسنطينة

أولا: الموروث البرناسي في الصور الشعرية الغربية(*)

(عند بودلير وفرلين ورامبو وملارميه)

لم يكن المذهب الرمزي(1) بالمذهب الفني القوي حتى يحدث خللخهقمة في القيم الجمالية التي وطدتها المدرسة البرناسية حقبة طويلة، ومن هنا فغالبا ماكانت الرمزية، من ناحية، عودة في ثوب آخر لغنائية المذهب الرومانتيكي وذلك عن طريق استلهام موسيقى فاجنر (wagner) وكانت من ناحية أخرى تشبثا خفيا بالشكل التعبيري المحكم والمصفى، وهي سمة تناقلتها عن طريق الإرث البرناسي الأصيل، غيرأن وسيلة بلوغ هذا الشكل الجمالي اختلفت شيئا ما، فلما كانت البرناسية تتخذ أساسا فن النحت جسرا يفضي بها إلي عوالم المعمارية الجمالية الرصينة والمشرقة ،اتخذت الرمزية من فنّ الموسيقى معبرا إلى عالمها الجمالي الذي كثيرا ما اختلطت فيه بقايا الصفاء البرناسي بصورة يكتتفها الشحوب النفسي، وضبابية الحدس، والرؤية الرمادية للعالم الخارجي.

ومثل هذاالمنحى الموسيقي كانت له بعض الأصول الإبداعية المتينة في الشعر البرناسي ولا سيما عند تيودور دوبانفيل إذ «على امتداد مهنته كحرفي وكفنان عمل جاهدا على ترميم الأشكال الشعرية القديمة وإبداع أشكال شعرية جديدة (وهذا كل موحد) فكان الموشح الغنائي (la ballade) هو الشكل الغنائي المحبب لديه لما في قوانيه من إيقاعا ت وعرة، غير أنه كان يحبذ كذلك الأدوارية الخفيفة (rendel) والأدوارية (rondeau) والسونيتة (sonnet) والأدوارية المكررة (rondeau redouble) والقصيدة الغنائية الثمانية ذات القافيتين (triolet) والأغنية الشعبية الراقصة (villanelle) والقصيدةالغنائية الوصفية (le lai) والقصيدة الغنائية القديمة (le virelai) والغناء الملكي (le chant royal) والقصيدة الغنائيةالسداسية (le soxtin) أو (la sextine) والأغنية التفسيرية (la glose) والقصيدة الغنائيةالرباعية (le pantoum).

(*) تقرأ في هذاالعدد الجزء الأول من هذه الدراسة.

(1) عن المذهب الرمزي L .m :des grands auteurs francais du 19 siecle; c; la-garde et michard paris 1973 p 539

وهكذا فإن التنويع الإيقاعي يبلغ أقصى حدوده على يد بانفيل ،ويتخذ شكلا أكثر ثراء مماكانت عليه «مشرقيات» هوغو:ومن هنا تأخذ آثار بانفيل صورة متحف للفنون والأشغال اليدوية يأوي إليه أغلب البرناسيين والرمزيين بغية التثقيف والتكوين(2).

فلقد بث تيودور دوبانفيل في البيت الشعري ثراء موسيقيا لا يجعلنا نطمح بعده إلى شيء من المزيد، فالبيت الشعري قد غدا على يده موسيقى خالصة تستطيع من خلالها تأليف الأوبريت أو الاستعراض الموسيقي أو السمفونيات الرائعة .من أجل ذلك فقد أفرد الرمزيون بانفيل ولم يزدروه حين صبوا كراهيتهم على البرناسية، بل لقد أحبوه لأنه حرر الأشكال الإيقاعية، وجعل البيت الشعري رنانا على نحو رائع (3).

وهذه النزعة الموسيقية التي تحرك أبدا إحساس بانفيل وتدفعه إلى التجديد في موسيقى الشعر نجد لها صورا مقاربة عند شارل بودلير الذي أحس، من خلال تجاربه الجمالية العريقة، بأن الشعر يقترب من الموسيقى قرابة وثيقة بما يتضمنه من عروض عجيب وغريب، وكل شاعر لا يعرف بالتحديد عدا لقوافي التي تحويها كامة ما لن يستطيع التعبير عن أية فكرة كانت... فالجملة الشعرية بوسعها -وهي في ذلك تقترب قرابة وثيقة من فن الموسيقى -أن تحاكي الخط الموسيقي الأفقي وعمود النسب وعمود الفروع، وهي تستطيع كذلك أن تعبر عن كل إحساس بالعذوبة أو المرارة وعن كل إحساس بالغبطة أو الفظاعة وذلك عن طريق المزاوجة بين اسم موصوف ونعت يشابهه أو يناقضه (4).

ومما يلاحظ أن مثل «هذه الموسيقى وهذا الترتيب الماهر والمحكم للمقاطع والقوافي قد ساعد من غير شك على إعطاء القوة الإيحائية للبيت الشعري عند بودلير.

وهذه القضايا الفنية ذات المنحى الموسيقي هي في الحقيقة نوع من الإثراء الفني للجمالية البرناسية وهي لا تنم أبدا -كما يتبادر إلي الذهن لأول وهلة - عن أية رغبة في التخلي عن الأصول البرناسية العريقة من أجل الذوبان

(2)pierre martino parnasse et symbolisme libraire a; colin paris 1947; p27

(3)pierre martino; ibid p 28

(4)pierre martino parnasse et symbolisme p 105

التام في الاتجاه الرمزي حيث الدروب الملتوية المانعة والمخارج الضبابية الضائعة. ففي شعر بودلير كثيرا ما نلاحظ نوعا من المزواجة الفنية المحكمة بين المد الموسيقي والجزر الرمزي ،لذا فإن فن الشعر عندشارل بودلير لا يختلف كثيرا عن فن الشعر عند أستاذه تيوفيل غوتيه، بل في أغلب الأحيان يجعل بودلير من نفسه الصورة الأخرى لتيوفيل غوتيه ولغيره من كبار البرناسيين .ففي مراسلة له يسأل الأديب غوستاف فلوبير في كثير من التعجب :« كيف أنكم لم تتنبأوا بأن بودلير معناه: تيوفيل غوتيه، وبانفيل ،ولو كنت دوليل، أي معناه الأدب الصافي (5).

وقد يكون غوتيه أكثر البرناسيين تأثيرا في جمالية بودلير، فمن بين الأسباب العديدة - حسب غوستاف لانسون -التي تجعل غوتيه يحتل مكانة لها أهميتها الكبرى في الأدب الفرنسي كون غوتيه قد« أنجب بودلير »(6).

وكثيرا ما كان شارل بودلير يستوحي عبر أشعاره النزعات الفنية التي أبدى تيوفيل غوتيه الجانب الأكبر منها على لسان أبطاله المحوريين ولا سيما في قصته الآنسة دوموبان، هذا بالإضافة إلى المناخات الشعرية والفنية المشبعة باللون والمرمر والعطر والنغم والهدوء الساحر الآخاذ وشتى الانفتاحات الجمالية المشرقة التي ضمنها غوتيه أعماله النثرية والشعرية والموسيقية، والتي استلهم بودلير معظمها مع تركيز شديد على الجماليات التي تشبع بالدرجة الأولى حاسة الشم عنده ،وحرصه الدائم على معايشة مختلف الجمالات بين قطبي القلق القاتل والسكينة المنعشة ،وكل ذلك في قالب فني أصيل يجعل أشياء الجمال وأشياء الضجر في كونه الشعري تتنازع وجودها عن طريق الصراع الدائم مع الضرورة الزمنية، لتذوب في أغلب نهاياتها في وحدة واحدة.

ويستفيد شارل بودلير استفادة واسعة من عملية التحول في الفن التي تنهجها أغلب أعمال غوتيه والتي تجسدها خير تجسيد قصيدته الخالدة « سمفونية بالأبيض الماجور » في هذه السمفونية التي يتهاطل فيها البياض على اختلاف أشكاله ومظاهره نسمع حفيف ذكريات العطر ونشم روائح الأنغام

---

(5)pierre martino ibid p106

(6)albert cassagne la théorie de lart pour lart reimp .de limp paris 1906 slatkine geneve 1979 p 132

الحلوة الهامسة وهي تتنزل في جو جمالي رائق وتتزاوج أسرابا أسرابا.

فعملية التحول في الفن ساعدت على تفتق وازدهار جانب التراسلات les correspondances (7) (*) في شعر شارل بودلير، وهكذا تشدنا في شعره وقفات جمالية أنيقة عانقت فيها مساكب النغم مساكب العطر، يقول شارل بودلير في قصيدته تراسلات:

الطبيعة معبد حيث الأعمدة الحية
تدع أحيانا عبارات مبهمة تفلت منها
فالانسان يمر هناك عبر غابات من رموز
تحدق فيه بنظرات أليفة
ومثلما تتمازج الأصداء العميقة على البعد
في وحدة حالكة وعميقة
ومترامية كالليل وكالضياء
فإن العطور والألوان والأنغام تتجاوب
فمن العطور ماهي ندية كلحم الأطفال
ومنها العذبة كلحن المزامير
ومنها الخضراء من مروج
وأخرى مفسدة، وثرية، ومهيمنة
لها انتشار الأشياء اللامتناهية

(7)gustave lanson hist. de la litt. francaise. librairie hachette st cloud

(**) التراسلات (correspondances):

نجد لهذه النزعة الفنية المسماة «بالتراسلات» أو تراسل الحواس بوادر أولية عندالشاعر تيوفيل دوفيو théophile devian (1590 - 1626) في قوله يصف خيول الشمس أنها تصهل شعار الكون وهي مزاوجة هيلة بين الصوت والنور ونجد كذلك بوادر أخرى عند الشاعر المسرحي راسين racine إذ يقول في إحدى مسرحياته et j'entendais des regards muets وترجمتها: وكنت أسمع نظرات صماء. وكذلك الأمر عند شاتوبريان chateaubrtand حين يصف السحب وقد قضى الليل في فلاة أمريكية فيقول: «... هذه السحب وهيترخي وتشد أشرعتها وتمور قطعا من

الستان الأبيضاالشفاف تناثر أكواما خفيفة من الزبد أو تشكل في السماء مقاعد من البياض الآلق هي للعين على عذوبة كبيرة حتى لنخاه أننا نتحسس رخاوتها ومرونتها»

genie du. chritianisme t II p 439

مثل العنبر والمسك و« لبان جاوة » (*)والبخور(8)

والتي تتغنى بفورات النفس والحواس (9)

والقصيدة على ما فيها من صور جمالية تأخذ مادتها من استقامة الأعمدة وصلابتها وأناقتها وهي موروثات لصيقة بالبنية المعمارية للقصيدة البرناسية، تهدف من وراء تراسل العطور والأنغام في أجوائها الطبيعية العادية إلى نوع من التراسل يمد خيوطه الصوفية إلى مباهج العالم العلوي وما يخفي من جمالات هي على أتم صورتها، جمالات شفافة تدع أحيانا بصيصا من أشعتها يتسرب إلينا عبر موجودات عالمنا الواقعي، ويعزو بودلير مثل هذه التراسلات في جانبها الظاهري الحسي والباطني الشفاف المتطلع -أبدا- إلى دروب الما وراء ،إلى تخمينات ورؤى الحاسة الجمالية ،فيؤكد لنا ذلك قائلا: «إنها الحاسة الجمالية هذه الحاسة المعجبة ،هذه الحاسة الخالدة! التي تجعلنا نتخذ الأرض ومشاهدها لمحة من لمحات السماء وتراسلا من تراسلاتها. فعطشنا الذي لا يروى إلى ما في الما وراء، هذا الما وراء الذي يتجلى لنا في الحياة عن طريق رؤى، كل ذلك حجة دامغة على خلودنا، إنما بالشعر ومن خلال الشعر ،وبالموسيقى ومن خلال الموسيقى ،نستشف روحنا وهي الإشراقات المتواجدة خلف اللحد(10).

وبودلير في ظل هذا المفهوم الجمالي الذي توشيه أثواب من الشفافية لا يبتعد في الحقيقة عن بعض المسالك الجمالية الأصيلة عند غوتيه: ففي دراسة له عن هذا الأديب الشاعر يطلعنا بودلير على تواجد هذه النزعة الجمالية التراسلية في أعمال غوتيه ،والتي تضاف إلى العديد من مواهبه الفنية المدهشة، كالدقة المتناهية في وضع كل كلم في موضعه السليم وكل نغم في

---

(8) charles baudelaire .les fleures du mal .p 16

* أغلب الظن أن هذه الكلمة العربية الأصيلة «لبان جاوة» قد دخلت قديما اللغة الفرنسية واتخذت تسمية benjoin فإذا عمدنا إلى تقسيم أصواتها وجدنا ben التي توازي في العربية لبان وjoin التي تعادل في العربية جاوة وهي نبرات لحروف ومعان عربية أصيلة ونترك المجال لأصحاب علم اللسانيات المقارنة للتأكد مما ذهبنا إليه .

(9)oeuvres completes de baudelaire ed. r. laffont. paris. 1980. p 498

(10)ibid. p 505

مدرجه الموسيقي الصحيح ،وهذا أمر فني يبعث بودلير على الدهشة والتعجب فيقول: « لو فكرنا في أن غوتيه ،إلى جانب هذه الموهبة العجيبة ،يتوفر على ذكاء واسع خارق، ذكاء جبل على التراسل والرمزية، وهما موسوعة كل استعارة ومجاز، أدركنا ساعتها لماذا يستطيع غوتيه ،من غير ما تعب أو خطأ، أن يعبر لنا بوضوح عن السلوكات الخفية والغامضة التي تتخذها أشياء الكون أمام نظر الإنسان (11).

وبعض أعمال غوتيه مثل سبريت (spirite) وقصة المومياء: (le romon de la momie) وكوميديا الموت (la comedie de la mort) تنحو هذا المنحى الرمزي الشفاف مع احتفاظها الدائم ببنيتها البرناسية الأصيلة. وفي ظلال هذا المناخ الفني تفتقت أغلب « أزهار » بودلير: « إن أزهار الألم تنحدر أساسا من كوميديا الصوت لغوتيه ومن « الأشعة الصفراء » (les rayons jaunes) لسانت بيف (12). وإذا كانت أزهار الألم قد أينعت على هذه الشاكلة الفنية فإن القصائد (poemes saturniens) لفرلين قد حافظت هي الأخرى على موروثها البرناسي حتى وهي تسلك منعرجات فنية، قد تبدو جديدة ومن أبرزها المنعرج الرمزي.

إن أول ما يميز الأصالة البرناسية في الاتجاه الشعري عند بول فرلين هو اعتناقه منذ مطلع حياته الأدبية الطقوس الفنية البرناسية ودفاعه عنها الدفاع الشديد ،ومن هنا وجدناه يدخل المعترك البرناسي فينصب نفسه حصنا منيعا يحمي مباني المدرسة العتيدة ويبعد عن ساحاتها كل لون رومانطيقي دخيل، وفوق ذلك يقدم صورا حيةعن الأسلوب الفني الذي يميز المدرسة التي ينتمي إليها عن سائر المدارس الأدبية الأخرى وعلى رأسها المدرسة الرومانطيقية، يقول:

« نحن الذين ننحت الكلمات مثلما تنحت الأقداح
ونصنع الأبيات ترتعش من برد
نحن الذين لا نرى أبدا ذاهبين عند المساء

---

(11)albert cassagne la théorie de lart pour lart p 111
(12)p verlaine poemes saturniers p 95

زمرا متناغمة تهيم بالبحيرات في نشوة وإغماء
فإن ما يلزمنا نحن، هو الدرس المتواصل أبدا
والجهد الخارق والصراع الذي لا مثيل له
والليل، الليل الطويل والمرير، ليل العمل، حيث يبزغ
الصنيع الأدبي، رويدا رويدا، مثلما تبزغ الشمس
ولنترك الحرية «لملهمينا» ذوي القلوب التي نشعلها غمزة غرام
ليهبوا ذاتهم للرياح مثلما تهب شجرة السندر أوراقها
يا للمساكين! الفن ليس في أن ننشر فتات أنفسنا
أهي من مرمر أم لا «فينوس ميلو؟»
علينا إذن أن ننحت بازميل الأفكار
صخر الجمال البكر، ذاك «الباروس» الطاهر النقي
وعلينا أن نخرج من بين أصابعنا الملاطفة
تمثالا صافيايلفه مشمال (13) مرصع بالنجوم (14).

وتبعا لهذاالمنهج الفني المعتمد، وعلي غرار البرناسيين، يوجه فرلين سهامه لكبار الرومانتيكيين في أسلوب يغلب عليه أحيانا طابع التهكم والسخرية ليضرب عرض الحائط بغنائيتهم المفرطة وبانسيابهم الوجداني أمام المشاهد الطبيعية محاولة منه أن ينزع القشرة الرومانتيكية عن المراتع التي احتضنت ذات يوم اللقاءات الغرامية وغدت مع الزمن مبعثا لذكرى عاطفية ينزف القلب لها حنينا وتحنانا ولا سيما إلى تلك المراتع التي ضمت حناياها التأوهات الجريحة لهيغو ولا مرتين وموسيه.

وإذا كان المساء هو ألصق اللوحات الطبيعية بنفسية الشاعر الرومانتيكي لما في أشعته المريضة من ألوان الوداع والتوديع وانسياق أشياء الطبيعة حالا على حال نحو الهدوء الحزين والسكينة المخيفة، في جو تتناثر فيه من حين إلى آخر، أصوات الطير المتقطعة وهي تمر أسرابا متعبة، فإن الصبح بكل ما يحمله من تفجر حياة وتدفق طل وانهمار نور، وارتعاشة زهر، وتغريد طير، يشكل

---

(13) مشمال أو ملحفة كانت تشتمل بها نساء الإغريق peplos

(14)p. verlaine .poémes saturniens. garnier - flammarion. paris 1977.p48

متنفسا فنيا أليفا عند فرلين .يقول هذا الشاعر في قصيدته «بعد ثلاث سنوات :(apres trois ans)

«بعد أن دفعت الباب الضيق الذي راح وجاء
جلت في الجنينة
وقد لمستها في رفق وحنان أشعة الصبح
مشذرة كل زهرة بألق ندي(15)

وخلافا للرومانتكيين ينحو فرلين في وقفاته مع الطبيعة منحى التصوير الموضوعي والحنين المتزن وهماسمتان برناسيتان من بين العديد من السمات الفنية التي اكتسبها فرلين إثر احتكاكه الحميم بالشعراء البرناسيين في (صالون) لو كونت دوليل أو بمقهى الغاز (café du gaz) حيث كان يلتقي ببعضهم من أمثال ميرا وفلاد ولافونستر (la fenestre) فيلخصوا له ما جاء في حديث السبت للوكونت دوليل بعدما تعذر على فرلين الذهاب بنفسه إلى الصالون وذلك لأسباب سلوكية(16).

وحين تصدر «القصائد الزحلية» تكون مزيجا من لوكنت دوليل وشارل بودلير ويؤكد فرلين ذلك قائلا:«شيء من لو كونت دوليل حسب أسلوبي يزخرفه شيء من بودلير تبعا لطريقتي» وفي هذا المزيج يمثل لوكونت دوليل العنصر الأساسي(17).

بيد أن سلوكات فرلين الحياتية المتدهورةالتي كثيرا ما شكلت جدارا من التباعد الودي بينه وبين البرناسيين قد انتهت إلي تباعد فني، فأراد فرلين، وكنوع من الرد القاسي على المواقف البرناسية الصارمة إزاءه ،أن يقيم مدرسة فنية جديدة تطيح بالمعالم الرصينة للمدرسة التي تخرج فيها، فكتب «الفن الشعري»(lart poetique) الذي ،على الرغم من التجدد الذي يدعو إليه، لا يعد في الحقيقة منعرجا فنيا حاسما يسلكه فرلين بقدرما يمثل أسلوبا متميزا من

---

(15) أسباب سلوكية: كثيرا ما كان فرلين يتعاطى الخمر ويحيا حياة بوهية مشاغبة فيزرع الرعب بتصرفاته الجنونية في وسط الكثير من الخلان ولا سما خليله رامبوrimbaud والذي أصابته رصاصتان من مسدس فرلين الأمر الذي جعل لوكونت دوليل leconte de lile يبعد فرلين عن صالونه الأدبي .

(16)m. sourian .hist. du paranasse. reimp de paris. 1939. slatkine reprints geneve p 392

(17)p martino paranasse et symbolisme p114

التهجم الشعري على القيم الفنية البرناسية من جهة وعلى شخص لو كونت دوليل وتيودور دوبانفيل من جهة أخرى.

وبدأ فرلين يوطد أواصر أسلوبه الفني الجديد في تفضيله فن الموسيقى على النحت وذلك مخالفة منه للبرناسيين يقول:

« الموسيقى قبل كل شيء
ولأجل ذلك فضل الوزن المنفرد
فهو أشد غموضا وأكثر ذوبانا في الهواء
لاشيء فيه يثقل أو يدفع على النزول...
الموسيقى دوما وأبدا
ليكن بيتك الشعري تحليقا غنائيا
نحسه يسري وينفلت من روح هائمة
من سموات أخر إلى غراميات أخر (18)

وقد أضفى فرلين على البيت الشعري ثراء موسيقيا كبيرا ولا سيما من الناحية الداخلية لموسيقى الشعر،وقد أراد أن يجعل من البيت الشعري « موسيقى من الدرجة الأولى، وهارمونيا من أنغام تبعث على الحلم »(19) ومن ثم فإن الموسيقى والإيحاء هما كل ما يشتمل عليه الفن الشعري عند فرلين(20).

ويعد ديوان أغاني من غير كلمات (romonces sans paroles) أول عمل شعري يسلك هذا المسلك الموسيقي البارع، فالديوان يقدم لنا مقطوعات داخلية موحية، ومشاهد طبيعية حزينة (21) تلونها تلوينا خفيفا إشعاعات حساسية متقلبة ولوحات طبيعية خلابة بلجيكية وإنجليزية، ولاسيما اللوحات البلجيكية ذات المنحى الانطباعي حيث الإحساسات النادرة والحادة تتعثر فيما بينها، كما يقدم لنا الديوان تحولات فنية، وامتزاجا للأحاسيس والأفكار ، غيرأن أصالة الديوان الجوهرية تكمن فيما قدمه من تجديدات إيقاعية...(22).

---

(18)g .lanson hist de la lit. fracaise p 1112
(19)p. martino. ibid p 115
(20)p. martino op cite 118-119
(21)p. martino op cite p 400
(22)m. sourian. hist du parnasse. p 400

غير أن فرلين فيما قدمه من تجيد موسيقي في البنية الداخلية والخارجية للبيت الشعري لم يكن أبدا ليبتعد بكثير عن الإيقاعات الرومانتيكية والبرناسية: فهو لم يتوان أبدا عن التزام القافية بشكل من الجدية المستمرة، ومن هنا فقد أدرك الرمزيون الأكثر طموحا أن التطبيقات الشعرية لفرلين كانت أقل جرأة من نظرية فن الشعر التي دعا إليها ،فصبوا عليه اللوم الكبير .والشائع يومئذ لم يكن فرلين سوى شاعر برناسي (23)، الأمر الذي جعل فرلين يبتعد عن المعترك الرمزي ويرفض بشدة بعض النظريات الرمزية المغالية عند كل من جان موريا س (jean moreas) ورونيه غيل (rene ghil) إحساسا منه أنه ينتمي فنيا إلي جيل آخر، جيل البرناسيين وقد ظل فرلين أبدا يحن إلى هذا الجيل من الشعراء وإلي لوكونت دوليل على وجه خاص اعترافا منه أنه بحق معلم جيله فيقول: « لوكونت دوليل الشاعر الكبير الذي كان ربما أكثر من بانفيل، وأقل من بودلير، معلم جيل كامل، جيلي أنا من الشعراء الحقيقيين(24) ومثل هذا الاعتراف يؤكد لنا مدى تشبث فرلين بالجمالية البرناسية ومدى حفاظه على أصالة الإرث البرناسي في أعماله الأخيرة التي بدأت تطل في أناة وحذر على الأجواء الرمزية. وما أكثر مظاهر الإرث الفني البرناسي في الصور الشعرية التي ضمنها فرلين دواوينه الأخيرة ولا سميا ديوانه حكمة (sagesse) الذي نقتطف منه مقطعا من قصيدة ا« لسماء من فوق السقف »وهي قصيدة خفيفة الإيقاع نتحسس فيها سريان النفس البرناسي وتفتق الصور الشعرية في إطار الأناقة والرشاقة يمسحها مسحا خفيفا الإنفتاح الجمالي المحكم على اللون والنغم، يقول فرلين:

السماء من فوق السقف
أكثر زرقة وأكثرصفاء!
وشجرة من فوق السقفة
تهدهد خوصتها
والناقوس في السماء التي تتراءى لنا

(23) إن الحزن الفرلاني يمثل نغمة متفردة في أدبنا كله كما يلاحظ ذلك مارتينو ص 118 (من كتابه المذكور أعلاه).

(24)L. m. les grands auteures francais du 19 siecle. p 516

يدق في حنو
وعصفور فوق الشجرة التي تتراءى لنا
يشد و لوعته... (25)

ومثل هذا الحس البرناسي الآصيل عند فرلين يلج وبعمق شديد شاعرية خليله الحميم آرتور رامبو.

فإذا تتبعنا مسالك التطور الفني في شعر آرتور رامبو وجدنا القصائد الأولى للشاعر تأخذ طابع المعايشة الواقعية لأشياء الحياة وأشياء الطبيعة مع نوع من التسامي الجمالي .وتغني رامبوا برموز الحب الأسطورية على طريقتي لوكونت دوليل وتيودور دوبانفيل.

ولقد كان لتيودور دوبانفيل أثره البالغ في زرع الحس البرناسي في الرؤية الشعرية عند رامبو إبان حياته الأدبية الأولى، وأن القصائد (26) التي كان يبعث بها رامبو إلي تيودور دوبانفيل يلتمس منه نشرها في مجلة البرناس المعاصر ويرفقها أحيانا بأسئلة حول مدى تطوره فنيا لدليل قاطع على أن رامبو كان ينحو في أشعاره الأولى منحى برناسيا مع تواجد بعض النقرات الطفيفة من صوت هوغو وموسيه في بعض مضامينه ذات النكهة الرومانتيكية.

وأن قصيدة الباخرة السكرى (le bateau ivre) التي تعد من أقوى وأرسخ النماذج الفنية عند رامبو لهي في نظرنا قصيدة جمالية بالدرجة الأولى وقد حيكت أغلب مقاطعها على مغزل برناسي ومثل هذا الرأي يجعلنا نختلف مع روف (ruff)الذي يعتبر القصيدة ضربا من السيرة الذاتية ومع جان ريشيه (jean richier) الذي يرى أن القصيدة تميل في منحاها ميل الرموز التنجيمية لأنها مشحونة بالنجوم والكواكب (27) غير أن المادة التي يستخرجها رامبو من أعماق قصيدة البحر ويحملها في عناء ومشقة ليقدمها إلى الشعراء الجيدين الذين ليسوا سوى زمرة من البرناسيين الكبار رمز المثل الفتي الأعلى عنده، هي مادة تضم عينات جمالية ينطوي عليها النموذج الشعري البرناسي وقدرمز

---

(25) من بين هذه القصائد أوفيليا (ophelie) و«حسي» sensation ولحم وشمس chair et soleil
(26)rimbaud .poesies. notes et variantes de daniel leuwers. lib. francaise. paris 1972 p268
(27)rimbaud .ibid p125

اليها رامبو بهذا المعجون الذي يحوي شتياتا من بهق الشمس وخنب السماء اللازوردية، يقول رامبو:

أنا الحر ينبعث مني دخان ويعتليني ضباب بنفسجي
أنا الذي ينخر السماء وقد أحمرت مثل حائط
وأحمل إلى الشعراء الجيدين مربي شهيا
من بهق الشمس وخنب السماء اللازوردية (28)

وفوق هذا فإن القصيدة تأخذ معظم أفكارها ولاسيما تلك التي تصور حالة الضياع القصوى عند الشاعر من منبع برناسي لذا يرى لوك ديكون أن قصيدة المنفرد الهرم vieux solitaire للشاعر البرناسي ليون دياركس هي التي ستحول فيما بعد لتشكل قصيدة الباخرة السكرى le bateau ivre .

وبعد هذه التجربة البرناسية العميقة المتوزعة في العديد من قصائد رامبو كقصائد «حساسية» و«شمس ولحم» و«حياتي البوهيمية» و«أوفيليا» و«نائم الوادي» وغيرها من القصائد ذات المنحى الجمالي الصرف، يحدث نوع من الخلخلة العنيفة في الناحيتين النفسية والفنية للشاعر فتراه يحاول كسرهذه القيود البرناسية وقطع كل ما له صلة بما أسماه بالإرث الشعري القديم، محاولة منه أن يبدع فعلا شعريا جديدا «كنت أفتخر لكوني بوساطة الإيقاعات الفطرية ابتدع فعلا شعريا يكون في وقت قريب لائقا لكل المعاني... فكنت أكتب حالات من السكون، والليالي، وأسجل ما يتعذرالتعبير عنه، وأرسخ حالات من الدوار... فكنت أعود نفسي على الهلوسة، فكنت أرى في حال من الصراحة والوضوح، مسجد امكان معمل ومدرسة للطبل شيدتها الملائكة وعربات تعبردروب السماء، وصالونا في أعماق بحيرة، وأشباحا وغرائب فكان عنوان مسرحية هزلية يكدس صور الرعب أمامي ثم كنت أنسر مغالطاتي السحريةعن طريق هذيان الكلمات وانتهيت إلي إيجاد نوع من الروعة المقدسة في فوضى عقلي فتحولت إلى أوبرا خرافي (29).

وكان رامبوا يبلغ مثل هذه الحالات من الاختلال النفي والانقلاب الجذري

---

(28) luc decaunes. anthologie de la poésie parnassienne . ed. seghers paris 1977 .p270

(29)rimbaud. poesies. pp 118-119

في منطق الأشياء عن طريق ما كان يدعو إليه من ركون الشاعر إلي حالة من هذيان الحواس وتفككها وداخلها فيما بينها عساه أن يصل من خلال هذا الاضطراب إلى خلق لغة جديدة لغة تلخص كل شيء، مرورا بالعطور والأنغام والألوان (30)، ونلاحظ أن رامبو ف هذه النزعة الأخيرة يتعامل بعمق مع الإرث البودليري ونظرية تراسل الحواس غير أنه يذهب بهذه النظرية إلى أقصى حدودها الفنية والحدسية الممكنة بحثا عن مادة المجهول، هذا المجهول الذي راح بودلير يطوف في عناء ومشقة أيام أبوابه المغلقة ويبحر في أعماقه الداكنة عساه يعثر على الجيد، يقول بودلير:

نريد أن تأكل النار أبدا عقلنا

نريد أن نغوص في أعماق اللجنة غير مبالين أكانت جحيما أم سماء

نريد أن تغوص في أعماق المجهول حتى نعثر على الجديد(31).

ومن نوازغ الإبداع عند رامبو أنه أراد كذلك أن يبث في اللغة نوعا من السحرليعطي موادها ولادة جديدة ولادة غيرمعهودة حتى يتسنى له بذلك خلق ورود جيدة وأنغام جديدة ونجوم جديدة، وكائنات جديدة ،كل ذلك ليشكل كونا جد يدا مغايرا للكون الطبيعي الذي نحيا فيه، ومن هنا فهو يريد أن يذهب إلى أبعد حدود عبقريته، يريد أأن يوازي الله في ظاهرة الخلق والتكوين، ومثل هذه النزعة الجنونية عند الشاعر يعمقها إيمانه بأنه سيجعل من نفسه «رائيا» (32)فعنده أن على الشاعر أن يجعل من نفسه رائياعن طريق التفكك الواسع والمستمر والمحكم لكل حواسه (33) ومثل هذا النزوع يزيده ارتباطا أوثق بشارل بودلير إذ يرى أن بودليرهو أول رائي وأول ملك للشعراء فهو إله بحق ولقد عاش في وسط مفعم بالفن، وأن الشكل المفخم جدا عنده لهو شيء دنيء :فإبداعات المجهودتتطلب أشكالا جديدة (34) ونحن لا نوافق رامبو فيما انتهى إليه معتقدا أن إبداعات المجهول تتطلب أشكالا جديدة، فشارل بودليرأرسخ منه

---

(30)charles baudelaire. les fleures du mal. p 177

(31) الرائي le voyant لا تعد هذه النزعة جديدة فقد ظهرت من قبل عند فيكتور هوغو ولا سيما في ديوانه التأملات les contemplations

(32)rimbaud. poesies. notice. lettre du voyant. p 207

(33)rimbaud ibid p 207

(34)rimbaud. ibid. une saison en enfer. p199

قدما في الشعر وأعمق منه أصالة في الإبداع .ولقد اعتمد في (أزهار الألم) أشكالا شعرية قديمة كانت السونيته أكثرها استعمالا من قبل بودلير وبوساطة تلك الأشكال القديمة استطاع أن يعمق مختلف المضامين الجديدة بما فيها مضمون المجهول .والعملية الإبداعية في الشعر لا تنطلق من العدم بقدر ما ترتكز على الإرث الفني القديم فتجوده وتبعث فيه روحا جديدة أصيلة، وتجربة رامبو التي حاولت قطع الصلة مع كل ما هو قديم لخلق الجديد الصرف لم يمض معها الشاعر طويلا حتى أحس بعدم فاعليتها فأحدثت في نفسه نوعا من الأزمة النفسية والفنية في آن واحد، هذه الأزمة المزدوجة ستكون بمثابة المدار الذي يحرك خيوط الصراع النفسي والفكري والعقائدي والفني الذي يحياه الشاعر في جو من العنف والتمرد والتجديف عبر عمله النثري الغنائي «سنة في الجحيم» .وينتهي في اخر المطاف من مقطوعته «وداع» adieu إلى نوع من توديع العالم الذي كان يحيا فيه بعد أن باتت محاولات الخيالية غير ممكنة التحقيق فيركن إلي جو من الحزن المرير وإلي نوع من الاستسلام إلي أرضية الواقع المؤلم :يقول «لقد خيل إلى أنني امتلكت قوى فوق الطبيعة إيه ثم إيه... فعلي أن أدفن خيالي وذكرياتي... أنا الذي خلت نفسي مجوسيا أو ملكا، معفى من كل أخلاقية، ها أنذا أعود إلى الأرض بإلزامية واجب سأبحث عنه وحقيقة صعبة خشنة سأعانقها(35).

وبعد سنة في الجحيم يطل عمله الآخير إشراقات illuminations هذا العمل الذي يرى فيه بعض النقاد انفتاحا جديدا في الآمال وتطورا فنيا ظاهرا في التقنية الشعرية عند رامبو غير آن هذا الآثريظل أبدا يناقض ما يوحي به عنوانه من إشراقة وإشعاع فهو على الأرجح «كتاب صاخب وغامض ومغلق... فمنذ البداية نلاحظ نوعا من الفوضى في الرؤية عند رامبوا وهو وحده -على حد تعبيره - مفتاح هذا الاستعراض الوحشي (36).

وتبقى القيمة الأدبية الكبرى لرامبو تتمثل في كونه: «كتب قبل «لافورق» laforgue أولى الآبيات الشعرية الحرة، وأنه أظهر قبل الرمزيين

(35)pierre martino. op cite p133
(36)g. lanson op cite p 1124

كيف أن الترتيب الحر للصور الشعرية يعيد للشاعر مزيته بوصفه مبدعا ،وأكثر من ذلك أن رامبوا قد علم قبل السرياليين كيف أنه يجب على الشعر أن يكف عن وظيفته كمعبر عن الجمال (37) ليتحول إلى منقب عن ما هو خفي (38) ومن هنا يأخذ الشاعر الوجه الآخر لصورة برومثيوس فالشاعر هو بحق سارق نار فإذا كان ما يأتي به من هنالك يحتوي على شكل فإن الشاعر سيعطي بدوره شكلا، وإذا كان الذي يأتي به يفتقر إلى شكل محدود فإن الشاعر سيمنح شيئا بلا شكل محدود(39).

ومثل هذه المحاولات في إحداث خلخلة جذرية في الظاهرة الشعرية لا عطائهما أبعادا جديدة وأشكالا جديدة، وإن كانت لا تخلو في جانب من نبض الإبداع فهي في جانب آخر يغشاها نوع من الغموض يؤدي على الأغلب إلى شيء من العقم الفني، ومثل هذا الغموض يكتنف إلى حد بعيد جانبا هاما من التجربة الفنية عند ملارميه.

فإذا ما ولجنا أدب ستيفان ملاريمه أحسسنا لأول وهلة بضبابية كثيفة داكنة تتخللها من حين لآخر كوات من الصفاء والإشراق قد تبدو أحيانا أليفة قريبة المنال غير أنها تشكل الالتواءات الأخرى الهارعة نحو مدى غير محدد يجهد الأديب أبدا في سبيل بلوغه.

من هنا ونظرا لهذه الوضعية فإن ستيفان ملاريمه لم يكن موضوع دراسة من قبل الناقد الكبير برونتيار إذ يقول في كتابه تطور الشعر الغنائي في القرن التاسع عشر: «إن السبب الذي دفعني إلى عدم التحدث عن ستيفان ملارميه هو أنني لم أستطع فهمه، وربما قد يتأتى هذا فيما بعد (40).

وإذا ما تتبعنا إشعاع تلك الكوات المشرقة، في صورتها الأصيلة التي بدت عليها ذات يوم وهي تسحب وراءها نسيجا جماليا محكما تأكدنا أن ستيفان

(3 7)albert thibaudet . la poésie de stéphane mallarme (préface).lib.Galli.1926.p9

(38) هذا لا يعني بأي حال من الأحوال التخلي التام لرامبو عن النزعة الجمالية فهو في موطنٍ آخر يؤكد مدى تقديره للجمال وتمسكه به بعد أن كاد ينفلت من بين يديه .يقول: وإنني اليوم لا أعرف كيف أحيي الجمال .

(39)luc decaunes .anth de la poésie parnassinne .p 209

(40)luc decaunes ibid p 213 - 214

ملارميه كان في أشعاره الأولى شاعرا برناسيا من أرقى شعراء المدرسة، إن لم يكن أرقاهم حسبما ذهب إليه لوك دوكون: «فإذا أردنا حقا أن نعطي للبرناسية حقيقة ما لا من حيث الوجهة المذهبية -فهي لم تكن على ذلك- وإنما كحادث شعري فرنسي تبلور جيدا في وقت معين من تاريخه، من خلال بعض النزعات الأساسية تبين لنا ساعتها أن ستيفان ملارميه هو الشاعر البرناسي الأكبر، فهو الذي بعث بتلك النزاعات إلى أعلى قمم التجويد والتثقيف (41)، ومن هنا فإن القصائد الأولى التي نشرها في «مجلة البرناس المعاصر» وهي «النوافذ» و«السماء الصافية» و«قارع الجرس» و«إلى التي هي هادئة» و«إلى فقير» و«تنهد» و«نسمة بحرية» و«حزن صيف» و«متعب من الراحة المريرة» و«الورود» و«تجدد» كلها تجسد وبدقة فائقة معالم وطموحات الجمالية البرناسية، من ذلك هذه الأبيات من قصيدة (الورد) التي ينساب فيها اللون النقي والنغم الآخاذ في نشيد قدسي رائع عميق ،يقول ملارميه:

«من الجرف الذهبي للأزرود السماء العتيق، يوم بدء
التكوين ومن ثلج النجوم الخالد
كنت يا إلهي تقطف الأكمام العريضة
لهذه الأرض الفتية وهي يومها عذراء لما تمسها بلية...
وخلقت بياض الزنابق الباكي
يضيع مداعبا بحورا من النسمات
عبر البخور الأزرق في لآفاق الشاحبة
ويتصاعد في حلم نحو البدر الباكي (42)

وفي مثل هذه المرحلة الصافية من حياته الأدبية الأولى كان ستيفان ملارميه واقعا تحت التأثير الشديد لكل من تيوفيل غوتيه وتيودور دوبانفيل وشارل بودلير وعن مدى تأثره بأبيات غوتيه يقول: «أني أقرأ أبيات تيوفيل غوتيه عند أقدام تمثال فينوس الخالد... وبأحداقي تغرورق دمعة لا ترقى الجواهر الأصلية إلى رفعتها وشرفها - أهي دمعة لذة ساحرة؟ أم ربما هو كل ما

(41)m. souriau op cite p 400

(42)p .martino op cite p 119

تنطوي عليه سريرتي من قدسي قد حركت أعطافه هذه القراءة الجليلة، ففاح مثل عطر (43) ومثل هذا الإحساس يزيد قوة وابتهاجا حين يبحر الشاعر في العالم المشيع والمتفائل لتيودور وبانفيل ،غير أن رعشة بودلير هي التي تتنزل أكثر فأكثر إلى أعماقه وتظل لصيقة بها أبدا وهي التي تشق أمامه دروب «المرض والشفاء والموضوعات الحالكة أو اليائسة، وجمال النكبة، ومظاهر إغراء لشهوانية متشددة معقدة » (44).

وإذا كانت هذه التأثيرات مجتمعة قد ساعدت ستيفان ملارميه على أن يجعل من قصائده الأولى بحيرة لؤلؤ وأصداف ترقص فوق صفحتها الناصعة أطياف الألحان الساحرة والصور الشفافة فإن الشاعر لا يذهب بعيدا حتى يعود ليرش صفاءها الطري بغبار حالك يمتد ليسرق من ضفافها ضحكتها الأولى وتبدأ ساعتئذ مرحلة الغموض والإغلاق أو الهرمسة (hermetisme) (45) ونزوع الشاعر إلى بلوغ الأشياء المرئية وغير المرئية كما بدت في شكل كنهها الأول، وإعطاء شكل الكينونة للأشياء غير الكائنة ،ومن هنا يكون همه الوحيد الذي يلازمه أبدا محاولة تجسيد المطلق (l`absolu) ومن ثم تراه يعتنق المثالية (lidéalisme) لا من حيث المفهوم الأخلاقي لهذا المصطلح وإنما من حيث مفهومه الميتافزيقي، ومثل هذاالمنعرج الحاسم عند الشاعر يفسره كاميل موكلار (camille mauclair) بأثر الميتافيزيقيين الألمان من أمثال فيخته، وشلينق، وهيجل على وجه خاص في الرؤية الفلسفية عند ملارميه (46)، ومن ثم كان يرى ميشو (michaud) : «أن الميتافيزيقيا هي التي تمسك بعنان الشعر عند ملارميه »(47) وأخذ الشاعر ينغلق شيئا فشيئا على نفسه ويدخل عالم الحلم فأينما حل حل معه هاجس الحلم العلوي، يقول في إحدى رسائله إلى خليله فرنسواكوبي :« لقد اقترفت منذعامين خطيئة رؤيتي للحلم في عريه المثالي

---

(43) الهرمسة:(hermetisme) يراد بهذه الكلمة في المعتقد اليوناني الكيمياء السحرية ذلك العلم الذي أبدعه هرماس hermes .أما في المصطلح الأدبي فهي تعني عالما خفيا يرفل بالصور والأفكار العجيبة التي يشق على الفكر إدراك كنهها.

(44).a thibaudet op cite p 25

(45)c. lanson op cite p 1125

(46)m.souriau op cite p 404

(47) pierre olivier walzre stephane mallarme ed sechers vienne 1963 p163

متى سأكوم بيني وبينه سرا خفيا من أسرار الموسيقى والنسيان .والآن وقد بلغت الرؤية المخيفة لعمل أدبي يكون غاية في الصفاء أحس أني فقدت تقريبا منطق الكلمات ومعانيها الأكثر ألفة »(48).

ومن هنا بدأت محاولاته في سكب شحنات من الإيحاء في الكلمات حتى يفرغها من معانيها الأليفة ويرقى بها إلى صفاء مطلق ومن هنا يقول: « فلنعط لكلمات القبيلة معنى أكثر صفاء (49) كل ذلك ليجعل من اللغة الشعرية لغة تعتمد الجلنب الباطني البعيد المأخذ.

هذا وإن التجديد القوي والعنيف -أحيانا- الذي التزمه ملاريمه لم يمس القواعد العروضية للبيت الشعريفقد التزم ملارميه في قصائد عديدة نظام السونيتة في شكله الأصيل، وإنما مس البنية اللغوية للجملة حتى يعطي للأصوات قوة إيحائية لم تعمدها أبدا. ومن هنا يبزغ أمامنا الاهتمام البالغ لملارميه بالجانب الموسيقي في أشعاره، ولا سيما في أعماله الأخيرة مثل « ضربة نرد لا تلغي أبدا الصدفة un coup de des n'abolira jamais le hasard والتي نزع الشاعر فيها نزوعا موسيقيا بحتا فالشاعر لم يعديكتب بقدر ما أصبح يؤلف مقطوعات نغمية على شكل السوناتة والسمفونية.

وهذا النزوع الموسيقي الخالص يمثل العمود الفقري في البنية الجمالية اللصور الشعرية عند ستيفان ملارميه، هذه الصور التي تعتمدأساسا جانب الإيقاع الدقيق والحركية الخفية مع احتفاظها بالجانب البلاستيكي البرناسي في شكله المصفى ويعد ذلك إرثا برناسيا أصيلا ظل يلاحق ستيفان ملارميه رغم محاولاته الخارقة في إبعاد أو بالأحرى في تطهيرالعملية الشعرية من العنصر التصويري الذي يمثل بحق القلب النابض للعملية الإبداعية البرناسية، ومثل ذلك الإرث البرناسي يبرز بشكل قوي في قصائده ذات المنحى الرمزي، على الرغم من أن الرمز يستعمل غالبا عند ملارميه لتعميق ظاهرة الغموض والانغلاق في شعره وتأصيل نزعته نحو المطلق ومن ثم فإن الرمز عنده لا يهدف إلى تجسيد أو تقريب فكرة ما بقدر ما يهدف إلى إدراك ماهية الفكرة وماهية الشعر بوجه خاص.

---

(48)A.thibaudet.op.cit.p.338
(49)a thibaudet op cite p 387

ومن مظاهر الإرث البرناسي في قصائده الكتيمة نقتطف هذه الأبيات من قصيدته « هروديادة « herodiade » يقول:

« أريد من شعري الذي ليس هو زهرا
نسيان الآلام الانسانية
وإنما هو الذهب لم يمسسه عطر
أريد من شعري أن يرى برودة المعدن العقيمة
من خلال البروق الآثمة وشحوبها الكامد
يا جواهر حائطي الأليف من أسلحة وأوان
فقد انعكست في مرآة شعري
منذ طفولتي المنفردة (50)

هكذا إذن تعيش هيروديادة وهي رمز لربة الشعر عند ملارميه، في عالم يشع بالنور ترصع جوانبه الجواهر والأحجار الكريمة النادرة ومختلف الأواني التي هي غاية في الصلابة والصفاء، وكل ذلك يشكل إرثا جماليا برناسيا طالما عثرنا على أوجه له في شعر غوتيه ودوليل وبانفيل وبودلير وغيرهم من البرناسيين .لذا فإن القصيدة « تشكل أحد الروابط الفنية الأكثر أصالة بين البرناسية والرمزية » (51) ومثل هذا الحكم ينطبق إلى حد ما على قصيدته « قيلولة حيوان » l'apres midi d'un faune والتي يبرز فيها جليا أثر بانفيل في نسج الخيوط الأساسية للقصيدة في منحاها الفكري والجمالي.

ومثل هذه البصمات البرناسية العميقة هي التي تطبع عمله الشعري « نثر إلى أسانت » prose pour des esseintes وغيره من الأعمال الأخرى على قلتها.

وهكذا نخلص إلى أن ستيفان ملارميه كان « برناسيا في بدايته الشعرية وظل يحمل أبدا طابع لمدرسة البرناسية »(52) وذلك على الرغم من بعض السلبيات الفنية التي وقع فيها الشاعر كانتهاجه الغموض المغلق في أغلب أشعاره ومقطوعاته النثرية مثل :هذيان (divaguations) مما أدى غالبا إلى

(50)g. lanson op cite p 1124
(51)g .lanson op cite p 1126
(52)lanson op cite 1127

قطع الصلة الحميمة والمتفاعلة بينه وبين القارىء يضاف إلى ذلك نزوعه الأعمى في محاولته بلوغ كنه الشعر وكنه الأشياء الكائنة وغير الكائنة، وهذه في نظرنا سلبيات نجمت في طرف من أطرافها عن محاولته الذهاب بأبعاد الجمالية البرناسية إلى نهايات مستحيلة حتى يتسنى له إبداع جمالية أخرى مغايرة تماما للجمالية البرناسية في كل المفاهيم الفنية والمنطلقات الفلسفية، جمالية تسبح في الأبعاد الميتافيزيقية وتحرك كنه أقطابها عناصر الصمت والمطلق. وهذا عامل من العوامل المتطرفة جدا والتي أدخلته أحيانا في دهاليز مغلقة ،الأمر الذي جعله يردد في أواخر حياته «إن آثاري الأدبية طريق مسدود» (53).

وعلى منحى هذا الطريق وقفت زمر من الشعراء الرمزيين وغير الرمزيين تستلهم من بعيد أو من قريب أسس العملية الإبداعية بأطرافها البرناسية والرمزية عند ستيفان ملارميه وعند غيره من الشعراء الذين درسناهم وقدأبدوا مثله نزعات فنية أصيلة رغم تباينها.



(53)lanson cite 1128

أدونيس والنص الشعري مـفهومه ومـصادره

الدكتور خالد سليمان
جامعة اليرموك-الأردن-

ملخص

تتناول هذه الورقة مفهوم أدونيس للنص الشعري، والمصادر التي تستقي منها هذا المفهوم، ولأن مفهومه للنص الشعري لم يأت في دراسة بعينها، فقد قمنا بتتبع هذاالمفهوم في عدد من كتاباته، وخرجنا بتعريف واضح للنص الشعري من خلال ما تردد في كتابات هذا الشاعر الناقد عنه.

أما المصادر التي تشكل منها مفهومه، فقد كانت في جانب منها مصادر عربية، وفي جانب آخر مصادر غربية، وهذا ما يجعل من مفهومه للنص الشعري مفهوما حداثيا مرتبطا بالتراث وليس منفصلا عنه.

أولا: المفهوم

لم يأت مفهوم أدونيس (علي أحمد سعيد، ولد عام 1930) للنص الشعري مفهوما متكاملا في دراسة منفصلة قائمة بذاتها بل جاء مبثوثا في دراساته النقدية. (1) من خلال مناقشاته لمجموعة من القضايا المتعلقة بالقصيدة العربية، القديمة منها والمعاصرة لكن الدارس لا يجد كبير عناء في جمع العناصر المكونة لمفهوم النص الشعري عند هذا الناقد، وذلك لسببين رئيسين هما:

1)-أصل عناصر هذا المفهوم في دراساته، أكثر من ذلك، فإن كثرة من قصائده ذاتها جاءت تحمل كثيرا من عناصرهذا المفهوم ،وإذا كان بعض النقاد الغربيين قد وجدوا في «كولوريج» (samuel taylor coleridge 1772 - 1834) وجوها ثلاثة يجتمع فيها الفيلسوف والشاعر والناقد يضايق بعضهم بعضا، (2) فإن وجهي أدونيس: الشاعر والناقد، يأتلفان معا ولا يضايق أحدهما الأخر.

1-صدر للشاعرالكتب النقدية التالية:
*مصدر للشعر العربي (1971)
*زمن الشعر (1972)
*الثابت والمتحول (في ثلاثة أجزاء)
أ-الأصول (1974)
ب-تأصيل الأصول (1977)
ج-صدمة الحداثة (1978)
*فاتحة لنهايات القرن (1970)
*سياسة الشعر (1985)
*الشعرية العربية (1985)

2-موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة / ص: 225.

2)-كثرة حديثه عن النص الشعري في هذه الدراسات من خلال تناوله لقضايا متعددة تتعلق بالنص الشعري، شكله ومضمونه، وكثيرا ما يتكرر رأيه في جانب ما من هذه الجوانب في أكثر من دراسة.

ولعل أحد المداخل التي يمكننا من خلالها جمع أشتات مفهوم هذا الناقد الشاعر للنص الشعري إلحاحه المستمر على التفريق بين نمطين في القصائد، اتخذ كل نمط منها عدة تسميات، كما يبين الجدول التالي:

-(1)-	-(2)-
-القصيدة الجديدة (3)	-القصيدة القديمة (4)
-القصيدة الخليلية (4)	-القصيدة الحديثة(5)
-القصيدة -الرؤيا (7)	-القصيدة -الكلمة (8)
-القصيدة -الواقع (7)	-القصيدة -الفكرة (8)
-القصيدة -الحياة (7)	-القصيدة -الانفعال (8)
-القصيدة -الدفقة الكيانية (9)	-القصيدة - الحكاية (10)
-القصيدة -الرؤيا الكونية (9)	-القصيدة -الأفكار (10)
-القصيدة الكلية (9)	-القصيدة -الزخرف (10)
-القصيدة المنفتح (11)	-القصيدة -الوصف (10)
القصيدة-الكيمياء الشعورية(13)	-القصيدة -المنغلقة على ذاتها (12)
	-القصيدة -الكيمياء اللفظية (14)

وكما لاحظنا فإن هذه التسميات التي اشتملت عليها الفئة الأولى(3) تسميات تختص بالقصائد الحديثة زمنيا التي تنطبق عليها المعايير، وتتصف بالسمات التي اشترطها في حداثة النص، مما سنشير إليه تاليا. أما التسميات التي اشتملت عليها الفئة الثانية (4)،فهي تختص بالقصيدة السابقة زمنيا على القصيدة الحديثة، أما تلك النصوص الشعرية القديمة التي تحققت فيها سمات القصيدة الحديثة فجعلتها خارجة على ذوق العصر الذي وجدت فيه، وقربتها من ذوق أدونيس ونظرته إلى النص الشعري الحداثي، فقد أ عليها 3-زمن

3- الشعر، ص 214، ومقدمة للشعر العربي ص 114.

4- زمن الشعر ص 39

« النص الإبداعي » ومن هنا فإن مصطلح « النص الإبداعي » عنده يمكن أن يكون (زمنيا) نصا قديما أو حديثا أو معاصرا.

ويحدد أدونيس مفهومه للنص الإبداعي بأنه ليس مجرد إيصال، لكاتبه هدف معين مسبق يريد أن يحدْثه كتأثير في قارئه وإنما هو « مشروع دلالي متحرك » ليس له معنى مسبق ثابت، ول يعلم القارىء ولا ينقل إليه تأثيرا فكريا أو سياسيا، وربما يثير لديه سؤالا كما أن معناه يتحدد في كل قراءة ومع كل قارىء بشكل جديد وغير منتظر بحيث يصبح للنص « دلالات بعدد قرائه » (5) وبالتالي فإن النص الإبداعي « ليس تلبية أو جوابا، وإنما هو على العكس دعوة أو سؤال. (6) »

ويعود أدونيس في دراسته « الشعرية العربية » لمزيد من التفصيل في توضيح مفهوم النص الإبداعي، فيبين أن النص الإبداعي يمكن تبينه فيالشعر القديم عند عدد كبير من الشعراء، مثل أبي نواس، وأبي العلاء المعري، وأبي تمام، وبعض الشعراء الصوفيين، وغيرهم ذلك أن النص عند هؤلاء ينبثق أساسا من « نظرة لا تجزيء الإنسان إلى حس من جهة، وفكر من جهة ثانية أو إلى عاطفة وعقل وإنما ترى إليه كلا يتجزأ » (7) وبذلك فإن النص يخترق النظم المعرفية وتنظيراتها ويحقق في بنيته وفي رؤيته علاقة عضوية بين الشعرية والفكرية »(8).

ولا ينبغي أن يفهم مما قلناه أن أدونيس يقف في النص الشعري القديم موقفا حياديا، وإذا كان قد رأى في بعض النصوص الشعرية القديمة نصوصا إبداعية، فإن مثل تلك النصوص كانت كما سبق وقلنا خارجة على ذوق العصر الذي كتبت فيه، كما يقول ولعل مقارناته بين القصيدة القديمة والقصيدة الجديدة، توضح موقفه تماما، كما تقربنا كثيرا من تحديد مفهومه للنص الشعري، ويمكن إجمال الفروق التي يراهاتميز القصيدة الجديدة عن القديمة بما يلي:

5-سياسة الشعر، ص 59

6-نفسه ص 6

7-الشعرية العربية ص 60

8-نفسه ص 61

1-نظرا لكون القصيدة القديمة تقوم على وحدة البيت المتكررة، فإن جماليتها تكمن، بالتالي، في جمالية البيت المفرد أما القصيدة الجديدة فإنها «وحدة متماسكة حية، متنوعة، وهي تنقد ككل لا يتجزأ، شكلا ومضمونا » (9).

2-القصيدة القديمة «صناعة ومعان»، وهي لغة ذوق عام، وقواعد نحوية وبيانية، أما الجديدة فهي «تجربة متميزة» و «لغة شخصية»، ومن هنا فإنه لا ضير في تكرار المعاني بالنسبة إلى مفهوم القصيدة القديمة إذا كانت صياغتها جيدة، «أما في القصيدة الجديدة فإن الفرادة وجدة الرؤيا » تعتبران من أهم عناصرها. (10).

3-تقوم القصيدة القديمة على الوزن المحدد المفروضمن الخارج، بينما تقوم القصيدة الجديدة على الإيقاع النابع من داخلها. (11)

4-ومن الناحية اللغوية، الشاعر الحديث يقوم بإفراغ «الكلمة من شحنتها الموروثة التقليدية، ويملؤها بشحنة جديدة، تخرج من إطارها العادي ودلالتها الشائعة» (12)، بينما الشاعر القديم لا يقوم بذلك.

5-القصيدة القديمة يغلب عليها كونها «وصفا وتأوهات، وقيادة حماسية للجملة الشعرية»، بينما القصيدة الجديدة بعكس ذلك، إنها اكتشاف لما لم نره ولم نشعر به أبدا (13)، وينبع هذا الفرق من أن الشاعر القديم كان يرى أن مهمته تنحصر في أن «يلاحظ العالم فيستعيده ويصفه»، بينما يرى الشاعر الحديث أن مهمته تكمن أساسا في أن «يعيد النظر أصلا في هذا العالم، أن يبدله» وبذلك تصبح القصيدة عنده» مغامرة في الكشف والمعرفة، ووعيا شاملا للحضور الإنساني» (14)، وهكذا بدلا من أن تكون القصيدة قصيدة - حكاية، أو قصيدة - أفكار، ، أو قصيدة - زخرف، أو قصيدة - وصف خارجي تصبح قصيدة - دفقة كيانية أو قصيدة - رؤيا كونية (15).

9-زمن الشعر، ص 39
10-نفسه
11-نفسه
12-نفسه
13-نفسه ص 19
14-نفسه ص44
15-مقدمة للشعر العربي ص 106

٦-بينما تقوم القصيدة القديمة على الشكل الواحد الذي لا تحدده تجربة القصيدة ذاتها، وإنما يحدده لها الآخرون، فإن القصيدة الجديدة نثرا كانت أو وزنا لا تسكن في أي شكل، وهي حرة في اختيار الأشكال التي تفرضها تجربة الشاعر، وهي من هذه الناحية «تركيب جدلي رحب بين هدم الأشكال وبنائها»، وبتعبير آخر، أنها مثل النهر، تخلق شكلها الذي تريده، كما يخلق النهر مجراه بنفسه (16).

شعـــرية النــــــص:

يرى أدونيس، وهو بصدد توضيح مفهومه لشعرية النص أن النقدالعربي التراثي قد أفرز مفهومين مختلفين، الأول مفهوم وصفي خارجي ، نظر إلى الشعر على أنه كلام موزون مقفي، أما المفهوم الثاني، فيمثله عبدالقاهر الجرجاني الذي أكد على أن شعرية النص لا تجيء من الوزن والقافية، بالضرورة، وإنما تجيء مما سماه «طريقة النظم»، ويعني النسق الذي تأخذه الكلمات، وهذا ما نسميه اليوم، طريقة الأداء أو التعبير، أو بنية الكلام (17).

ويتوقف ن ثم، عند تمييز الجرجاني بين المعاني وانقسامها إلى قسمين: عقلي وتخييلي (18) ويبرز تحديد الجرجاني لكل من القسمين فالعقلي يجري مجرى الأدلة والفوائد، وهو ثابت وصيرح، ويحكم عليه بالتالي بأنه «ليس للشعر في جوهره نصيب» (19) أما المعنى التخييلي، فيحدده صاحب «أسرار البلاغة بأنه» الذي لا يمكن أن يقال أنه صدق، وأن ما أثبته ثابت، وما نفاه منفي، وبأنه مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريبا، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا» (20).

ويخلص أدونيس بعد استعراضه لآراء الجرجاني في باب انقسام المعاني إلي عقلي وتخييلي إلى مجموعة من النتائج تشكل مرتكزات أساسية في تحديد شعرية النص.

16-نفسه ص 117

17-صدمة الحداثة ص 287

18-را. عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ص 241

19-صدمة الحداثة ص 291

20-أسرار البلاغة ص 345

وهذه النتائج هي:

1-ليس الواقع، بوقائعه وحقائقه الثابتة مقياسالصدق الشعر، وليس التطابق معه، أي مع الواقع، معيارا لشعرية الشعر أو جودته، فللشعر واقع آخر، غير الواقع العيني الجاهز والمباشر، وهو يبحث بالتالي، ويقوم في منظور هذا الواقع الآخر (21).

2-يجيء الشعر ن زفق لا ينتهي، ويتجه نحو أفق لا ينتهي، ذلك أنه لا يجيء من معلوم مسبق، وإنما يجيء من مجهول لا ينكشف بشكل نهائي، لأنه في حاجة دائمة إلى الكشف، وشرط الشعر ،إذن ،أن يهتم بأن يكشف لنا مجهولا لأن الشعر الذي يقدم لنا المنكشف المعروف، لا يكون إلا ترتيبا آخر لما عرفناه (22).

3-الشعر لا يخبر ولا يسرد ولا ينقل أفكارا، ولا يصدر عن العقل والمنطق، ولا عن العادة والتقليد، وإنما يوحي ويومـيء ويشير، فاتحا للقارىء أفقا واسعا من الصور، ومؤسسا لها مناخا رحبا من التخيلات (23).

4-إذا كان المعنى العقلي يعني استخدام المفردات كما هي، في أصلها الوضعي الإصطلاحي، فإن المعنى التخييلي يعني استخدام المفردات بطريقة تحيد بها عن أصلها الوضعي، أي عما وضعت له أصلا، ويشحنها بدلالات جديدة.

وهذا ما سماه القدماء «المجاز» وما نسميه اليوم «اللغة الشعرية» (24).

وهكذا فإن شعرية النص، في نظر أدونيس - لا تتحقق إلا بتحقق المرتكزات التالية:

1-اللغة الشعرية (المجازية)

2-مفارقة الواقع العيني.

3-التعامل مع المجهول بغرض كشفه بدلا عن المعلوم بغرض وصفه أو إعادة ترتيبه.

4-القدرة على خلق الصور والتخيلات

5-الإنفلات من التقنين والنمطية.

21-صدمة الحداثة ص 291

22-نفسه

23-نفسه ص 294

24-نفسه ص 293

وبوسعنا الآن بعد أن استعرضنا مفهوم هذا الشاعر / الناقدلشعرية النص، ولما تحقق للقصيدة الجيدة من سمات لم تتوفر فيالقصيدة القديمة، أن نخرج بالتعريف التالي للنص الشعري كما يراه ويفهمه، مستخدمين كلماته ومصطلحاته، ما أمكن ذلك، ومقتبسين بعض ما ورد في دراساته عن فهمه لهذه المصطلحات «النص الشعري عمل لغوي جمالي إبداعي، ذو لغة شعرية موقعه، حر في اختيار الشكل الذي يناسبه».

عالج أدونيس هذا الموضوع باستفاضة وعمق في كتابه «الشعرية العربية» وتناول بشيء من التفصيل أشعار ثلاثة من الشعراء الذين تحققت في أشعارهم اللغة الشعرية، ولعل في اقتباسنا بعض ما قاله عن الشاعر الصوفي النفري (من شعراء القرن الرابع الهجري) ما يزيد في توضيح مفهومه لهذا الموضوع يقول: وهو (النفري) يستخدم اللغة لا لكي يعبر بالكلمات فهذه عاجزة وإنما لكي يعبر بما بعد أن ينسج بها من علاقات هي رموز وإشارات، اللغة هنا، جوهريا، مجازية، إنها تخرج ما تفيده الكلمات عن موضعه من العقل إلى ما لا يمكن فهمه إلا تأويلا (الشعرية العربية، ص: (65).

لغوي: التعبير الشعري جزء من الحالة النفسية والشعورية المتغيرة والمتجددة، ، ومن هنا تصبح اللغة كأننا متجددا لتناسب الحالةالنفسيةالمتحددة، وإذا كان الشعور الجديد يعبر عن نفسه تعبيرا جديدا فإن هذا يعنيأن له لغة متميزة، خاصة يوعود جمال اللغة إلى نظام المفردات وعلاقتها، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو، بل الإنفعال أو التجربة، ومن هنا كانت لغة الشعر لغة إيحاءات علي النقيضمن لغة العلم التي هي لغة تحديدات، هكذا يؤمن الشاعر العربي الجديد أن على اللغة أن تساير تجربته بكل ما فيها من التناقض والغنى والتوتر، وهو في ذلك يفرغ الكلمة من شحنتها الموروثة التقليدية، ويملؤها بشحنة جديدة، تخرجها من إطارها العادي، ودلالتها الشائعة(25).

جمالي: في كون القيمة الجمالية للقصيدة تكمن في طاقتها على الإيحاء: الأحلام التي تثيرها، المشاعر التي توحي بها، الأفكار التي تكشف عنها الأسئلة

25-زمن الشعر ص 4

التي تولدها (26)، ذو لغة شعرية موقعة: القصيدة الجديدة تقوم على الإيقاع، والإيقاع نابع من الداخل، ولذلك فهو ابتكار، ويتطلب استخدامه قوة وبداعة وموهبة، أكثر مما يتطلب استخدام الوزن (27).

إبداعي: أن النص الإبداعي ليس مجرد إيصال: لكاتبه هدف مسبق يريدأن يحدثه كتأثير في قارئه، وإنما هو مشروع يريد كاتبه أن يدخل القارىء في عالم دلالي متحرك لا أن يعلمه أو ينقل إليه تأثيرا فكريا أو سياسيا، النص الإبداعي دعوة أو سؤال وليس تلبية أوجوابا (28)، حرا في اختيار شكل القصيدة الجديدة حرة في اختيار الأشكال التي تفرضها تجربة الشاعر، وهي من هذه الناحية تركيب جدلي حوار لا نهائي بين هدم الأشكال وبنائها (29).

ثانيا : المصادر

إن تتبع المصادر المؤثرة في مفاهيم أدونيس النقدية تشكل في حد ذاتها موضوعا جديرا بالبحث والاستقصاء، ولما كان موضوع هذه الورقة محصورا في نطاق النص الشعري، فإن كلامنا لن يتعدى محاولة التعرف على هذه المصادر المتعلقة بموضوع الدراسة، وأن كانت هذه المصادر، هي في الواقع المصادر نفسها التي أثرت في مفاهيمه النقدية بشكل عام وتعود هذه المصادر إلى إلى رافدين رئيسين:

الرافدالأول: الإبداع الغربي المعاصر، الفرنسي منه بشكل خاص.

الرافد الثاني: التراث الأدبي العربي.

1-الإبداع الغربي المعاصر:

يظهر توجه أدونيس إلى الكتابة النقدية الفرنسية المعاصرة مبكرا، وقبل أن يصدر له أي كتاب نقدي، وتشكل مقالته التي نشرها في مجلة شعر عام 1960 بعنوان «في قصيدةالنثر» (30) بدايات هذا التوجه وقد تبني في تلك المقالة كما وضح هو نفسه، (31)

26-صدمة الحداثة ص99
27-سياسة الشعر ص 60
28 زمن الشعر ص 39
29-مقدمة للشعر العربي ص 114
30-مجلة شعر عدد .14 1960 ص 75 - 83
31-نفسه حاشية رقم 1 ص 75

آراء الكاتبة الفرنسية «سوزان برنار» (suzan bernard) الخاصة بقصيدة النثر، كما جاءت في كتابها الذي نشر بالفرنسية عام 1959 بعنوان «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا».(Lepoem en prose de baudelaire jusqu' a nos jours).

هناك سببان رئيسان لايخفيان على الدارس، يقفان وراء توجه أدونيس إلى هذا الرافد وهما:

(1) ثقافته واتقانه لغتها ومتابعته لما يصدر بتلك اللغة في مجال النقد والأدب.

(2)اتسام الكتابات النقدية الفرنسية الحديثة، في الجانب الأكبر منها بالراديكالية أو التطرف، وهذاالتطرف، والخروج على السائد والموروث بشكل سمة جوهرية في ممارسات أدونيس النقدية والشعرية.

ولكن كيف يتعامل أدونيس مع هذا الرافد؟

مما لا شك فيه أن أدونيس قارئ نهم في متابعاته النقديةالمعاصرة (32).

ولكن كثيراسين يتهمونه بأنه كثيرا ما يقوم بتبني آراء نقديةغريبية معاصرة ثم يديعها لنفسه ففؤاد أبو منصور، على سبيل المثال، يقول: «ادونيس هو ابن الصنعة اللبقة في تجيير إبداع الغرب، الفرنسي بشكل خاص، إلى إنجازات يحاول أن يظهرها وكأنها من نسيجه الخاص» (33).

ويقول سامي مهدي: «صحيح أن أدونيس لا ينقل نصوصا ويدعيها لنفسه، وإنه إذا استشهد بنص أجنبي (وهذا نادر) وضعه بين قوسين، وأشار إلى صاحبه

---

(32)يذكر الدكتور كمال أبو ديب، عرضا، في مقدمة كتابه «في الشعرية» ما نقتبسه هنا، دونما حاجة للتعليق عليه، مما يدلل على متابعة أدونيس للكتابات النقدية الفرنسية، وربما بشكل يفوق متابعة النقاد المتخصصين:

«لقد شغلت الشعرية الدارسين في العالم قرونا طويلة، وعلى مساحات ثقافية شاسعة، وهي ما تزال تشغلهم اليوم، وفي سياق كهذا يقوم مئات الباحثين في لغات وثقافات مختلفة، بالعمل في لحظة واحدة على جوانب محددة من الشعر، خصوصا بعد أن وصل التركيز على النص الشعري واللغة الشعرية، درجة باهرة خلال العقدين الماضيين يستحيل على الباحث أن يتقصى كل ما ينتج في العالم في مجال بحثه، ولقد كان ذلك مصدر قدر من القلق غير قليل، ظهر فيما بعد أن له ما يبرره، إذ اقترح علي الصديق أدونيس أن عمل «جان كوهين» الذي كنت قد ناقشته من خلال إشارات باحثين آخرين إليه دون أن يتاح لي الاطلاع عليه مباشرة يحمل شيئا من الشبه بعملي، مما يجعل اطلاعي على تفاصيله وأخذها بعين الاعتبار أمرا ضروريا، ولذلك أجلت نشر البحث إلى أن أتيح لي إحضار نسخة من كتاب كوهين من باريس».را. كمال أبو ديب، في الشعرية ص 7 - 8

33- فؤاد أبو منصور النقد البنيوي الحديث ص 447

لكنه اعتاد أن يقتبس مفاهيم وأفكارا ويصوغها بلغته الخاص» (34).

ولعل أحدث الدراسات التي جعلت هذاالموضوع محورا أساسيا فيها، دراسة لكاظم جوادبعنوان «أدونيس منتحلا» من الانتحال الموجز (جملة أو بعض جملة) إلى الإنتحال الشامل (قصيدة أو بعضها، مقالة أو بعض مقالة)، ومن الانتحال الذي يضعه بين أقواس إيهام واحتمال، أو يسند جملة إلى شاعرها ويهمل البقية، ويدعي الرواية عن أحد فيما يستنسخه نصا إلى الانتحال الساخر، لا إسناد فيه ولا إشارة» (35).

لكن الذي ينبغي قوله أو ملاحظته، أن كثيرا من هذه الآراء التي تتهم أدونيس بالانتحال والسطو، أراء صادرة عن مواقف سياسية أو ايديولوجية أو مذهبية، وما زلنا، كما نعتقد، بحاجة إلى دراسة علمية منصفة، تتبع تلك المفاهيم.

وتدرس كيفية تعامل ادونيس معها، لنستطيع الحكم، بالتالي، ما إذا كانت هذه الآراء والمفاهيم سطوا وانتحالا أم هي من قبيل تبني تلك المفاهيم، وتوظيفها، من ثم، في ممارسات نقدية وأدبية إبداعية.

وتشكل التيارات النقديةوالأدبية الحديثة كالسريالية والبنيوية والشكلانية والسوسيولوجية الرافد الرئيسي في تنظيرات ادونيس النقدية، بشكل عام، وبالتالي في تنظيراته المتعلقة بالنص الأدبي، ونستطيع جدولة هذاالرافد في ثلاثة حقول:

1-حقل الألفاظ والمصطلحات

2-حقل المفاهيم والأفكار

3-حقل المواقف.

ففي الحقل الأول تبرز ألفاظ ومصطلحات عديدة متبناة، مثل: الثابت، المتحول، الخلق، السحر، الرؤيا، كيمياء شعورية لفظية، مفاجأة، القصيدة الرؤيا، القصيدة المنفتحة، فرادة، توالد، النص، الخطاب، النسف.... الخ (36).

وفي الحقل الثاني مفاهيم من مثل: الكتابة الطليعية، وتعددية معاني

34-سامي مهدي افق الحداثة وحداثة النمط ص 157

35-كاظم جواد، أدونيس منتحلا ،افريقيا الشرق ،المغرب ،1993 ص 176

36-سامي مهدي افق الحداثة وحداثة النمط ص 176

النص الواحد وتعدد قراءاته، واستقلالية النص، والكتابة السياسية، والقصيدة الكلية، وعدم جواز الفصل بين الشكل والمضمون، وشعرية النص... الخ.

وفي الحقل الثالث تبرز مواقف مثل الثورة على النمطية ورفض المقاييس الآدبية، وضرورة هدم هذه المقاييس واستبدالها. ورفض العقلانية والمنطق في الرؤيا الشعرية ليحل محلها الحلم واللاوعي.

2-التراث الأدبي العربي:

ينطلق كثير ممن يتعرضون لشعرأدونيس وأرائه الفكرية والنقدية، من رؤية مسبقة ترى أن ادونيس يقف في موقف معاد للتراث العربي الإسلامي، ورؤيتهم هذه صحيحة وخاطئة في الوقت نفسه، صحيحة، لأن ادونيس هاجم التراث أكثر من مرة وخاصة في بداية حياته الأدبية، ولقد كان لارتباطه «بجماعة شعر» التي تكونت في نهاية الخمسينات، وقامت باصدار مجلة «شعر» آثر كبير في إحاطة ادونيس وفكره، مع جماعة شعر، بالشبهات، كماأن ارتباطه بالحزب القومي السوري عمل على ذلك بالمقدارنفسه.

وعلى الرغم من محاولات أصحاب «شعر»نفي أية صبغة سياسية عن أنفسهم، إلا أن الشواهد الكثيرة، والكتابات نفسها التي كانت تصدر عنهم ظلت تقوي من عوامل الشك والارتياب عند مخالفيهم، لقد كان مؤسو المجلة والمشرفون على تحريرها إما أعضاء عاملين في الحزب القومي السوري وإما أعضاء سابقين فيه،ومعروف أن فلسفة هذاالحزب تقوم على الدعوة إلى وحدة الهلال الخصيب ويرى كثيرون في هذه الدعوة تهديدا لفكرة الوحدةالعربية الشاملة، وبالتالي فإنهم يرونها من هذه الناحية، تختلف عن دعوا ت مشبوهة أخرى مثل الفرعونية والفينيقية.

كما أن انتماء هذه المجموعة كان انتماء غريبا، بمعنى أنها وجهت وجهها نحو الحضارةالغربية، مرتئية فيها المثال الذي يجب أن يحتذى، وقد ساعدت كتابات أصحاب التجمع أنفسهم على تأكيد مثل هذه الشكوك وتعزيزها،وأدونيس، بدوره، الذي كانت قضية إعادة النظر في التراث العربي، بغية إعادة تشكيله وفق مقتضيات العصر، تشكلهاجساقويا لديه، دعا أكثر من

مرة في تلك الفترة، أي فترة إرتباطه بجماعة شعر، إلى البحث عن جذور تراثنا في الحضارات القديمة في سوريا ومصر والعراق، مرتثيا في الحضارات التي قامت على شواطىء المتوسط من يونانية وفينيقية وفرعونية، مصادر التراث الحقيقية للشاعر العربي المعاصر (37) وهي غير صحيحة لأنها:

أولا: بقيت تذكر لأدونيس هذا الموقف، وتتناسى تحولا ملحوظا بدأ يطرأ على فكره وعلى كثير من مفاهيمه السابقة إيدولوجية كانت أو أدبية، ولعل ما جاء في رسالته المفتوحة إلي يوسف الخال عام 1971، ما يشير إلى هذا التحول وإن كانت الرسالة أصلا تنكر أن يكون لأدونيس موقف سابق وموقف لاحق من قضية انتمائه، فموقفه كما تقول الرسالة ثابت لم يتغير وهو موقف لا يتنكر لانتمائه العربي، ومما جاء في تلك الرسالة.:

1-الوجود العربي والمصير العربي يؤسسان حقيقيتي، لا الشعرية وحسب، بل الانسانية كذلك، هذا واقع لا يغيره أي شيء، لا إنكاره اضطرارا ولا رفضه اختيارا فليس العرب شيئا وأنا شيء آخر يقابله، كما توحي كلمتك بأنك تقول عن نفسك، واعتقد أنك في قراراتك لا تؤمن بهذا الذي توحي به كلمتك، فلا هوية لنا خارج الهوية العربية.

2-الحياة العربية (منذ سقوط بغداد بين يدي هولاكو) تحولت هي نفسها إلى سقوط مستمر، وربما كانت اليوم تتخبط في أعمق مهاوي السقوط والإنحلال.

3-أنت تتخذ من هذه الظاهرة دليلا على سقوط العرب وتعلن «انفصالك» واقفا على «ضفة» ثانية، أما أنا فاتخذ منه على العكس دليلا على نهوض العرب، واعلن ارتباطي الكياني بهم وجودا ومصيرا، والفرق بيننا هكذ ا أصبح الأن كما يبدو هو أنك لا ترى من العرب غير الذين سقطوا أو الذين يجب أن يسقطوا: لا ترى غير القشرة التي تعرف أنها لا تشكل من الشجرة غير جزئها الميت، وأنني أري العرب في نفسي، أنني أسكن وأتنفس على الرغم من كل شيء في الجذر والنسغ. (38).

37-كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي الماصر، ص 83

38-أدونيس، زمن الشعر، ص 241 - 242

ثانيا: لأنها لم تحاول أن تضع مهاجمة أدونيس للتراث في سياقه الصحيح أدونيس يسكنه منذ الخمسينات هاجس تحديث القصيدة العربية المعاصرة تحديثا تستطيع قصيدة التفعيلة أن تقوم به كاملا على أيدي روادها من مثل بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وغيرهما، وهو تواق لأن يلعب الدور الذي لعبه «رامبو» و«مالارميه»، الفرنسيان في هدم القوالب الشعرية الموروثة، تنظيرا وتطبيقا، عن طريق كتابة نصوص شعرية تتبنى عملية الهدم والتغيير، وكتابة نقدية تؤدي إلى هدم القراءات النقدية التقليدية المعاصرة، التي تهيمن عليها «الماضوية» ويسميها أدونيس «القراءة الطامسة» لتحل محلها القراءة الجديدة، وهي قراءة بنيوية في إطارها العام.

وأمام هذا الهاجس المستمر، وهذا الشوق الذي لا يهدأ يرى أدونس أن التراث العربي، في جزء كبير منه، يقف أمام هذا الطموح ومن هنا تأتي مهاجمته له.

أن مجرد نظرة سريعة في كتابات أدونيس النقدية تبين أنه يهاجم في التراث كل ما يراه خاضعا «للنمطية» أما ذلك الذي يخرج على هذه النمطية فكريا وأيدولوجيا وممارسة إبداعية، فإنه مستثنى تماما من سهام هجومه، أكثر من ذلك إنه موضوع إكبار، وأدونيس يبرز هذا الخروج جاعلا منه بقعا مضيئة في هذا التراث لم يستطع احتواءهافتجاوزته، وشكلت من نفسها «متحركا» وسط «الثابت»، وهذا هوالمحور الذي قامت عليه أهم دراساته النقدية: «مقدمة للشعرالعربي» و«الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب.

وليس بوسعنا هنا الإكثار من الاقتباس من كتابات هذاالشاعر / الناقد، التي توضح أن التراث العربي الإسلامي، بكل مراحله وبكلم ا أفرزته تلك المراحل من أدب ونقد وفكر، كان محل بحث واستقصاء وتمثل من قبله، وأنه كما قلنا كان يرى في الظواهر والأفراد الذين استطاعوا تجاوز فتراتهم وأقرانهم من خلال خروجهم على نمطية العصروالمجموع ظواهر بارزة ومحطات وقف عندها طويلا وحاول أن يتمثل أثرها في الحركة الثقافية العربية.

في كتابه «مقدمة للشعر العربي» على سبيل المثال يذهب إلى أن القصيدةالعربية التراثية قد مرت في أطوار ثلاثة هي طور القبول ثم طور التساؤل ثم طور الصنعة، يقول:

« من القبول إلى التساؤل هذا هوالخط الذي ترسمه الحساسية الشعرية العربية بين امرىء القيس وأبي العلاء المعري. في القبول رضى وطمأنينة ويقين. وفي التساؤل تمرد ورفض وشك، القبول فرح بالأصل والنبع. والتساؤل قلق عليها فنيا تمثل هذا التحول في الخروج على عمود الشعر العربي، وتمثل اجتماعيا في رفض القيم السائدة، أو على الأقل في إعادة النظر فيها » (39).

ويأخذ من ثم في توضيح هذه المقونة، مستعرضا أهم الشخصيات الأدبية التي عملت على تحويل مسار النص «تساؤلا» بعد أن كان «قبولا» فيتوقف عند عدد من الشعراء من أمثال بشاروأبي نواس وابن الرومي وأبي تمام، إلى أن يصل إلى أبي العلاء المعري فيقول: «إن أبا العلاء هو أول شاعرميتافيزيائي وليس شاعر فيلسوفا، ذلك أن الفكر الميتافيزيائي في تراثناالعشري، من حيث أنه مأخوذ بالعودة إلي حضن الأم - الأرض، مأخوذ بالمطلق بالزمن والموت والفناء والأبدية... أنه شاعر ميتافيزيائي تأمل في العالم، أما الفلسفة فتتضمن أكثر من التأمل: تتضمن طريقة ومنهجا في تأمل العالم، ولا طريقة لأبي العلاء ».(40).

أما طور الصنعة فهو المدار الذي ظلت القصيدة العربية تتحرك فيها طوالتسعة قرون تقريبا أي من القرن الحادي عشر الميلادي إلي بداية القرن العشرين وفيه أصبحت القصيدة «فن صناعة الكلام» أو «مناورة ذهنية بالكلمات» ولم يعد معناها هو الذي يهم الشاعر، بل صار زيها هو ما يهمه، أي أنه صار متعلقا بصنعتها وكيفية هذه الصنعة. (41).

ومهما كان اختلاف الناقد أو القارىء مع أدونيس في كثير من المفاهيم التي يطرحها، والمنطلقات التي ينطلق منها، فإنه لا يستطيع إنكار أو تجاهل أن التراث الأدبي العربي، في عصوره المختلفة، يشكل المصدر الآخر الذي تكونت منه مفاهيم الشاعر / الناقد وأراؤه.

39-مقدمة للشعر العربي، ص 37

40-نفسه ص 64

41-نفسه ص 71

الغربة والحنين عند الطلبة الجزائريين بالخارج في فترة الثورة المسلحة

(من خلال ثلاثة شعراء)

الدكتور يحى الشيخ صالح
جامعة قسنطينة

● *الغربة والحنين عند الطلبة الجزائريين بالخارج*

إن الحديث عن الطلبة الجزائريين الذين كانوا يزاولون دراساتهم بالخارج إبان الثورة المسلحة (1954 - 1962) ليس حديثا عن مجموعة صغيرة كما قد يتبادر إلى الذهن بل هو تناول لآلاف من الجزائريين الذين اختلفت البلدان التي عاشوا فيها، من عربية إلى أوروبية إلى أمريكية(1)... واتفقوا في هدفهم من وجودهم فيها، وهو طلب العلم في البدايةثم في استمرارهم في البقاء بها حتى انتهاء الثورة، لسبب واحد أيضا، وهو ملاحقة السلطات الإستعمارية لهم، وإلقاء القبض عليهم بمجرد وصولهم إلى حدود الجزائر.

لقد كان موقف السلطات الإستعمارية من الطلبة عند إندلاع الثورة، وحتى تاريخ 19 ماي 1956 يختلف من واحد إلى آخر، تبعا لاختلاف نشاطهم السياسي والثوري، لكن بعد إعلان الاتحاد العام للطلبة المسلمين الجزائريين موقفهم المساند للثورة، وبعد دخولهم في إضراب عن الدراسة غيرت تلك السلطات نظرتهم إليهم، أو بالأحرى «عمقتها، فأصبحت صفة الطالب مرادفة لصفة الثائر أو الخارج عن القانون، واصدرت أوامرها بإلقاء القبض عليهم بدون تمييز أو تحديد، كما تفعل تماما مع المجاهدين وحاملي السلاح، الشيء الذي جعل جل أولئك الطلبة يفضل البقاء خارج الجزائر، بعد أن أكدت لهم الوقائع والأحداث ومناشير الإستعمار أن المصير المحتوم للمتوجه منهم إلى الجزائر ليس المنازل والدور، ومراتع الصبا، في أحضان الأهل والأحبة بل هو السجون والمعتقلات في أحضان زبانية الإستعمار وجلادية وأساليبهم الجهنمية في التعذيب والتنكيل...

كان لهذا البقاء خارج الجزائر مدة طويلة (أكثر من سبع سنوات) نتائج كثيرة في أكثر من ميدان تقتصر على متابعتها بالنسبة لهذا النص - في المجال النفسي الشعوري، ومن خلال النص الشعري، حيث أصبح أولئك الطلبة- بمرور الأيام والسنين- يشعرون بتنامي ضغوط الغربة وحياة التشرد على نفوسهم، ويعانون من القلق وعدم الإستقرار، ويجدون في قلوبهم شعورا

---

(1) يتوزعون كما يلي: 560 طالبا بتونس، 100 في المغرب الأقصى، و100 في مصر، و170 في بلدان اوروبا الغربية وأمريكا، 65 في سورية، و65 في بغداد، و30 في الكويت إلى جانب أعداد أخرى في الأردن وروسيا وأوروبا الشرقية، أنظر المجاهد (ع53، 1958/12/8) وكذلك د. يحي بوعزيز - مجلة الثقافة (ع 1984/83)

بالشوق والحنين إلى الأهل والوطن، مافتىء يتجدد ويحتد حتى تحول إلى كابوس خانق، يغذيه ما يبغلهم من أخبار اضطهاد الإستعمار للجزائريين في الوطن، وتعرض أسرهم وذويهم إلى ويلات القمع والوحشية، والتنكيل والتقتيل...

النموذج أو العينة التي اخترناها لدراسة هذا الجانب هي مجموعة من الطلبة الشعراء الذين توافرت فيهم جميع مواصفات الطالب الجزائري بالخارج آنذاك، وتمتعوا -إلى جانب ذلك- بموهبة شعرية أتاحت لهم التعبير عن مكنونات صدورهم، ونفث مابها من شعور حاد بالغربة ومن أشواق وحنين إلى الوطن والأهل.

إن إنتقاء هذه العينة على أساس الشاعرية لا يطرح أي إشكال في تمثيل الطلبة الآخرين غير الشعراء، لأن مصدر معاناة الغربة والشعور بالشوق والحنين ليس هو الشاعرية بل ظروف البعد والتشرد التي اشترك فيها كل الطلبة الذين كانوا بالخارج آنذاك، وإذا كان للشاعرية دور هنا فهو دور التعبير والإفصاح، كما كان هذا الدور متوافرا في وسائل أخرى غير الشعر، مثل الرسائل وغيرها، مما يتطلب بحثا مستقلا.

الشعراء العينة هم صالح خرفي الذي قضى فترة الثورة في كل من تونس والقاهرة ودمشق، وأبوالقاسم خمار الذي تنقل هو الآخر -بين دمشق وتونس، وأخيرا صالح خباشة، الذي توزعت حياته وقتئذ بين تونس ودمشق، وكأن وطأة الإحساس بالغربة والحنين كانت تدفعهم إلى التنقل والأسفار بين العواصم العربية تخفيفا للقلق والتوتر لكن كانوا كمن يعالج «بالتي كانت هي الداء» مادامت أرض الجزائر ممنوعة عنهم.

الوطن ليس أرضا وكيانا معنويا فحسب، بل هو أيضا مرتع الصبا ومنبع الذكريات، إنه مأوى الأحبة والأهل والأصدقاء، لذلك تمتزج مشاعر الشوق إلى الوطن بمشاعر الشوق، إلى الأهل والأحباب، حتى لا يمكن التفريق بينهما على مستوى القصيدة، وفي هذاالمجال تبرز شخصيات معينة في النص، يحن إليها الشاعر، ويناجيها من وراء الحدود، باثا إليها شوقه وحنينه، وشاكيا همه وحزنه، لكن في بنرة متسامية واعية، تترفع عن البكاء واليأس لتتعلق بخيوط الأمل البارق المضي، وراء السحاب الأسود الكثيف.

أهم شخصية ركز عليها أولئك الشعراء هي شخصية الأم بكل ما تحمله من معاني الطهر والقداسة وأسباب الإنتماء، وبما تشكله من شبه بأرض الوطن في طهرها وقدسيتها وكونها أساس وجود الشاعر في الحياة، وبما تمثله من أهداف ينبغي التضحية في سبيلها مثل الوطن تماما.

الأم تجسد كل تلك المعاني الخالدة، لكن الشاعر البعيد عن وطنه ينظر حوله فلا يجد لأمه أثرا فيلاحق شبحها بذاكرته على امتداد آلاف الأميال. ولا يزيده ذلك إلا حنينا وشوقا، وتتعمق مأساته عندما يجد نفسه في مناسبة ما، تدعو إلى البهجة والحبور ولا يجد بجانبه أما تقاسمه السعادة والسرور، فيتحول الحبور إلى حنين جارف، ولوعة ممضة تعكر الصفو وتبدد الهناء، ويتحول العيد إلى موسم للتأثر والتألم والإنزواء، ذلك ما يحدث ابتداءللبعداء في يوم العيد، وما يشبهه من مناسبات الفرح والابتهاج.

صالح خرفي يحل عليه عيد سنة 1958 وهو بالقاهرة فنيحظ مظاهر الفرحة والأنس على الناس، ويراهم يهنئون أمهاتهم ويعانقونهن. فينظرحوله ليجد نفسه وحيدا بلا أم يعانقها إلا خيالها، بالرغم من أنها لا تزال حية ترزق، فستعرض ذاكرته شريط الذكريات الحلوة وأيام الصفاء في ربوع الوطن، ثم تتأجج في قلبه لواعج الشوق والحنين:

أمي، يهنيء كل نجل أمه ويعانق
وأنا نصيبي منك يا أمي الخيال الطارق
أحيا هنا، وأنا لمرآك الوضيء مفارق(2)

إن شدة الشوق تجعل الشاعر يستعيد بذاكرته مواقف السعادة التي كان يحياها إلى جانب أمه بكل تفاصيلها ودقائقها، يقارن بينها وبين حاضره بالغربة حيث لا أحد يضفي عليه مشاعره، ولا شيء ينسيه أمه في العيد. بسمتها واستيقاظها مبكرة لتزيين البيت للزوار وإعداده للأقارب والمهنئين:

لكن يا أماه، والأيام تخطو عاثرة
أيام غربة شاعر أماله متناثرة
لم أحظ في الدنيا بمن يضفي على مشاعره

---

(2)د. صالح خرفي - اطلس المعجزات - ط2- ش و ن ت -الجزائر 1982 ص 95 .

ينسي فؤدي بسمة لك في المواسم ساحره
متى يا ترى ينسى فؤادي يقظة لك باكره
في فجر يوم العيد، والأعياد ذكرى عابره
لتزيني البيت الجميل لزائر أوزائره
والبشر يرسم في محياك الجميل بشائره (3)

مأساة الشاعر البعيد عن أمه لا تتمثل في تذكره أيام السعادة والصفاء وهو بجانبها ومقارنتها أياها بواقعه الحزين فحسب، بل تتمثل أيضا وبصورة أعمق، في تفكيره في حاضرها وكيف تعيش عيدها ذاك، وذلك عندما تذكره ثياب الأمهات المصريات الزاهية بثياب أمه التي لابد أن تكون سوداء ، وبعينيها الباكيتين، وبقلبها الخافق المعذب بابتعاد ولدها عنها في يوم كذاك إن حزن الشاعر حزن مضاعف، حزنه لابتعاده عن أمه وما أثار فيه ذلك من شعور بالألم والحنين وحزنه لعلمه أن أمه حزينة عليه:

كم ذكرتني أمهات في ثيابزاهية
أيامك السوداء ما بين الذئاب الضارية
والعيد خضب منك كفا بالدماء القانية
وتقلد الخدان لؤلؤ مقلة لك باكية
والكف ساند خافقا دقاته متتالية
تتساءلين عن إبنك المنفي، عن آلاميه(4)

عندما تشتد المواجد ويتحكم الشوق يصبح كل شيء يثير حساسية المشاعر ويعمق الآلام وحتى صديق الشاعر الذي يؤنسه في يوم العيد يصبح مثيرا لمواجده ومعاناته، وذلك عندما يهم بوداع الشاعر، ويحاول هذا الأخير استبقاءه لحظات أخرى طلبا للأنس وتخفيف الغربة لكنه مستعجل يهم باللنصراف سريعا لأن أمه ستقلق عليه إن امتد غيا به عنها لحظات أخرى الشيءالذي جعل الشاعر يقارن بين الوضعيتين في ألم ممض، أم تقلق لغياب ابنها عنها لحظات قصيرة، وأم صابرة لغيبة إبنها عنها سنوات طويلة متوالية:

---

(3)(4) المصدر السابق صفحات 96 - 98.

أمي إليك حكاية مني تجسد دائيه
كان الصديق صباح عيد الأم يعرف مابيه
والخل، ابن النيل مصري يفيض حساسيه
فمشي بجنبي ساعة، أقضي الحياة كما هيه
حتى إذا حان الوداع، وفي الوداع أنانيه
فسألته عن قصده عن سعده وشقائيه
فأجاب: أمي لا أشك بغيبتي في (داهيه)
قلقت عليه أمه لما تغيب ثانيه
وصبرت أنت لغربة سنواتها متوالية (5)

قد يكون المهرب في هذه الأفكار والهواجس هو اللجوء إلى كتابة رسالة يبث فيها الشاعر الغريب إحساسه، وينفث فيها لوعته، ويخفف بها عن أمه بعض ما تعانيه من قلق وحيرة، لكن حتى هذاالملجأ البسيط يحرم الشاعر منه، فهو يعرف أن الرسالة التي سيكتبها لن تصل إلى أمه، لأن السلطات الاستعمارية ستحتجزها:

حتى الرسالة، والرسالة قد تخفف ما بيه
حرموك يا أماه منها، إنهم لزبانيه(6)

لكن بالرغم من مأساوية الحدث واعتصاره القلوب بما يثيره من مشاعر التأثر والتألم وبالرغم من تسلل الشاعر إلى بيته وانزوائه فيه بعيدا عن هرج العيد، فإنه يبتسم ويشعر براحة تغمره لأنه يعرف جيدا أن ذلك كله ثمن التحرر والاستقلال.

رجع الصديق لأمه ورجعفت للكوخ الصغير
فلزمت بيتي يوم يترك بيته خلق كثير
وسئمت تجوال الشوارع فارتميت على السرير
لكن يا أمي بسمت، بسمت مرتاح الضمير
لما علمت بأن هذا كله ثمن المصير (7)

إنها لوحة معبرة مؤثرة عمق تأثيرها نجاح الشاعر في تصويرها بكثير

---

(5)و(6)و(7) المصدر السابق صفحات 96 - 98.

من العفوية والصدق، والحركية التي تدب في القصيدة وتشيع فيها جوا من الواقعية ناتجا عن تعانق الصور المتناقضة في مفارقة مؤلمة حزينة، من عناق الأبناء أمهاتهم وشرود الشاعر مع خيال أمه الطارق، ومن الثياب الزاهية لأمهات القاهرة وثياب أمه السوداء وعينيها الباكيتين ثم تسرع صديقه في توديعه معتذرا بلقاء أمه القلقة عليه في حين لم ير الشاعر أمه منذ سنوات... وأخيرا تلك الصورة الرائعة المعبرة بحركيتها والمتمثلة في ارتماء الشاعر على السرير وحيدا في بيته، بعدأن سئم التسكع والتجوال في الشوارع، في حين يترك الناس بيوتهم للزيارات وتبادل التهاني، إنها صورة تلخص كل مشاعر التأثر والحزن وآلام الغربة والوحدة، ولا عجب أن يذهب الدكتور محمد ناصر إلى أن هذه القصيدة من «أنجح القصائد» الثورية تصويرا للمشاعر والعواطف الذاتية، وتحقيقا «للصياغة الفنية المتلاحمة مع الموضوع»(8).

الشاعر أبو القاسم خمار لا يخاطب أمه من المنفى (دمشق) بل أباه، وإذ يخاطبه فليس لكي يناجيه مثلما فعل خرفي مع أمه، وإنما ليتحدث إليه عنه في تقمص طريف، مبعث ذلك ما رأيناه عند خرفي عندما تقمص شخصية أمه وعاش مأساتها هي نحو ابنها، وهو شدة التعلق والحنين التي تجعل المغترب يجد بعض العزاء في التعبير عن نفسه في غربتها، وأيضا في التعبير عمن يحبه ويهفو إليه في أرض الوطن في الوقت نفسه، في صورة حية حوارية يستحضر فيها البعيد، ويجرى على لسانه ما يؤجج الشوق ويعمق الحنين، ويبدو هذا التقمص، أي حديث الشاعر عن الآخرين ووصف مشاعرهم تجاهه أقوى تعبيرا عن مأساة الفراق من حديثه عن نفسه مباشرة، لأن الشعور بآلام الآخرين أصعب وأدل على التعلق بهم، وأدنى إلى التضحية ونكران الذات، يقول خمار واصفا مشاعر أبيه نحوه:

كم ذا رأيتك يا أبي   في عمر ليل متعب
بجوار بابك واقفا   تدعو لقومك كالنبي
عيناك دامعتان في   وجه حزين شاحب
ولسانك الرتال يهمس بالكتاب اليعربي (9)

---

(8) ينظر: د. محمد ناصر - شعر الثورة من جانبه الغني - مجلة الثقافة (ع 1984/91)
وأيضا مجلة أول نوفمبر (ع :1988/99/98)
(9) أبو القاسم خمار -ربيعي الجريح- ش و ن ت - الجزائر 1971 - ص 27 - 28.

بم يهمس هذا الأب المسكين، وبم يدعو الله، إنه يطلب العزة والنصر، لكن لا يتوقف عند ذلك، بل يدعو الله أيضا أن يرحم شبيبته ويجمعه بولده الطريد الذي يعيش بلا أمل خلف الحدود:

رباه لي خلف الحدود ● قلب بلا أمل شـرود
أتراك ترحم شيبتي ● وأراه يوما إذ يعود (10)

لكن الأقدار لا تعيره أذنا صاغية، فسرعان ما تتلاشى أصداء دعائه، ولا يبقى إلا الليل منتصبا يلتهم العهود يفني كل شيء، ويبقى الأب يفني يحواه وتعلقه بفلذة كبده، والإبن لا ملجأ له إلا الوعود يانس بها حينا، ويعلق عليها آمالا، لكنها لا تلقى من الظروف والأقدار إلا السخرية واللامبالاة:

وتلاشت الأصداء يا ● أبتي يرددها الجـمـود
لا شيء إلا الليل في ● في أعماقه تفنى العهود
وأب يموت مع الجوى ● وإبن يعود إلى الوعـود
وجحافل الأشباح لا ● تنفك تهزأ بالوعـــود (11)

ذلك كله ما جعل الشاعر يركن إلى شيء من اليأس والإحباط (بدل الأمل الذي رأيناه عند خرفي) فلا يجيب التي تسأل عنه إلا أن يأمرها بالانصراف عنه، لأن قلبه محطم لا يتحمل لواعج الحب، وهو، أي الشاعر، لا يرجى منه شيء، إنه «شيء» في مؤخرة ركب هائم وليته كان وراء أمل ما، بل هائم وراء مأثم، يعاني الغربة، وتتقاذفه الأقدار في درب مظلم مفروش بالأشواك، ذكرياته فيها كلها حسرات، وحركاته كلها وخز وآلام:

سيري فإن السير أسلم ● سيري على قلبي المحطم
لا تـسـألـيـن من أنا ● أنا صرعة الكأس المهشم
أنـا آخر الأشيـاء في ● ركب يهيم وراء مـــأثم
متغـــرب بمتـــاهتي ● في نكسة تغفو تحلــم
تجـتـاحين الأقدار في ● درب من الأشواك معتم
في كل ذكـرى حسرة ● ولكل زحزحة تألم(12)

---

(10)(11)(12) المصدر نفسه ص - 28 - 29

إنها قمة اليأس والقنوط، لكنها قمة الصدق أيضا، إنها صورة خطوطها القاتمة ظروف التشرد والغوبة،وما يعشش فيها من لواعج الحنين وهواجس الخوف والضياع، صورة عبرت عنها «الصورة الشعرية» الوارفة الظلال فالتعبير مثلا عن اليأس والتيه بكون الشاعر «شيئا» وليس إنسانا وكونه آخر الأشياء ثم كونها تسير في ركب هائم ليس وراء هدف مشرق، وإنما وراء مأثم... صورة معبرة موحية عن عمق المأساة والضياع وراء الحدود.

وفي قصيدة أخرى يخاطب خمار أخته «يولا» أو «الزهراء» مسترجعا بذاكرته ساعة ودعته وودعها، متذكرا تفاصيل الموقف المؤثر عندما همت بتوديعه فخنقتها العبرة، ولم تفعل إلا بدمعة سائلة، وهي شاردة تطرح مقلتاها أكثر من سؤال:

أختاه....
يـا إسم يـجـنـنـي صـداه
يا نغمة ضـاعت وتاهت خلف آه
يا طـيـف أمـل أن أراه
إنـي تـركـتـه
قد كان يجهد أن يودعني بكلمة
فـأسـال دمـعـه
وتركته يرنو... وتسأل مقلتـاه(13)

لقد مرت على موقف الوداع ذاك ستة أعوام كاملة، كأنها زوبعة عاصفة غبارها شوك، ينخر الصدر ويؤلم، ويبقى عالقا لا يزول، إنها ست سنوات يعدها الشاعر الطالب المبعد في الغربة:

سنوات سـت يـا أخيه
مرت كزوبعة ملبدة علي
وغـبـارهـا لما يزل
كالشوك ينخر جـانبي (14)

(13)(14)المصدر السابق ص 34 - 36.

طول مدة الفراق وانقطاع الأخبار يلقي في روح الشاعر هواجس مخيفة وأفكارا سوداء، لقد كان ينادي أخته باسمها «الزهراء» عندما كان معها بالجزائر، لكن يخيل إليه وهو خارج الحدود أنها لم تعد على قيد الحياة، وأنها ماتت شهيدة الشوق والمعاناة، وتتعمق هواجسه عندما يخيل إليه أن أباه لم يعدينا ديها باسمها، وإنما يشير إلى السماء عندما يهم بندائها ويصيح يا عفراء، أي التي عفر التراب وجهها:

قد كنت أدعوها ويحلولي النداء
زهراء...
واليوم والأقدار عـــابثة عنيدة
فلعلها ذهبت على شـــوق شهيدة
وأبي إذا نادى يشير إلى السماء
ويصـيـــح يا عــفـــــــراء(15)

البعداء الجزائريون في البلدان العربية لم يكن ينقصهم أي شيء من متطلبات الحياة العادية، لقد كانوا معززين بين إخوانهم الذين آووهم وآنسوهم، وفتحوا لهم قلوبهم بفيض المحبة والإخاء والمؤازرة والوفاء، لكن ذلك كله لم يكن لينسي الغريب بلاده وأهله، وإنما أوقعه في حرج من أمره، فلم يعد يدري أيبكي الوطن البعيد، أم يمجد البلد المضيف، وأصبح نهبا لكلتا العاطفتين، تتنازعانه وتتنازعان الحضور في قصيدته، وعندما يلتقيان تصبح الواحدة مثيرا والثانية هدفا، فكرم الضيافة والإحسان يثير فيه ذكريات الأهل والأحبة، ومناظر الطبيعة الخلابة في المنفى تثير فيه ذكريات الوطن وترسم في مخيلته مناظره الجميلة، فيقف عند هذه الأخيرة متمليا متمعنا، واصفا أياها بكثير من التلهف والتعلق.

كان أبوالقاسم ضمار في حلب سنة 1955 وكان الوقت ربيعا فأخذ بجماله وهتاف حمامه، وزقزقة شحاريره وقطاه، وسره تفتح الورود وترنح الغصون فأنشد يقول:

---

(15)المصدر السابق ص 34 - 36.

هتف الحمام ورفرف الشحرور يشد و بالصفير
وتسابقت في الأفق أســـراب القطا جذلى تطير
والورد فتح ثغره للـــشمـس يبـــســـم بالعبير
وترنح الغصن الجميل فصفق الـــورد النضير(16)

لكن وقوف الشاعر أمام ربيع حلب لا يطول، إذ سرعان ما يذكره بربيع بلاده وذكرياته فيها ويحرك أشواقه الدفينة، فيستعيد أيام الصبا مع أحبته وأبناء بلدته، لذلك بدل أن يثير فيه ربيع حلب شعورا بالبهجة والمرح ويستمر في وصف فتنته الذي بدأه في المقطع السابق، إذا به يثير فيه شعورا بالشجن واللوعة والأسى:

حقا لقد هاجــت بقــلبي خفقة نحو الوطن
وتحرك الشوق الدفين بمهجتي يذكي المحن
وتراجعت ذكرى خيالي عــبــر قافلة الزمن
ذكرى الصبا وجماله ذكرى الأحبة والسكن
آه لقد حل الربيع وحل في قلبي الشجـــن (17).

الذكريات تتوالى وشريط مناظر الوطن لا ينقطع ولا يتوقف، وربيع حلب يستحضر ربيع الجزائر، بمافيه من نخيل وخمائل وفراشات جذلى، وسيول غربيذة... والأهم من ذلك هيام الشاعر هناك (في الجزائر) وتفاؤله بالدنيا، الشيء الذي يفقده في حلب بطبيعة الحال:

أين النخيل وأين هاتيك الخمائل والسهول (18)
وفراشة الحقل المليحة حول أحضاني تجول
تسمو لتحتضن الأشعة ثم تهوي في الحقول
وأنا هناك أهيم من فرحي على دنيا تزول
حيث الطلاقة والجلال وحيث غربيذة السيول (19)

غير أن ذكريات الشاعر سرعان ما تختلط شريطها وتتجهم ومناظر ربيع الوطن تغلفها لجة مسحة من القتامة تعدم الاسترسال في التمتع بها والإخلاد إليها وذلك عندما يتذكر الشاعر أن تلك المرابع أصبحت مرتعا للموت، وأن

(16)(17)(18)(19) المصدر السابق ص 17 - 18.

ربيع بلاده قاحل أجرد نتيجة الحرب، وما ألحقته بغاباته من حرائق وتخريب:

أين الربيع وموطني للموت يرقص للجحيم
وربيع قومي أجرد الغابات مجروح الصميم (20)

أما الشاعر صالح خباشه الذي كان في تلك الفترة بدمشق أيضا، فينظم قصيدة يبث فيها شكواه من الغربة والبعد عن الوطن، وتألمه من الذكريات التي تركها خلفه، وتبرمه من طول ليالي الغربة ومن شتائها القارس الذي لا يفت فيه قبس من الأهل أو أي اتصال بهم يشعره بالدفء والحنان.

نأى وطني العزيز برغم أنفي ✿ وكم ذكرى عليه تركت خلفي
نأيت عن الجزائر طال عهدي ✿ كأني غبت عنها منذ ألف
فكم لي من شتاء في اغترابي ✿ ولا قبس من الأهلين يدفي (21)

إن خباشة هنا مثل خمار تماما، فهو لا تهمه مناظرالحسن ولا أماكن الاستجمام والراحة في دمشق بالرغم من روعتها، إلا بقدر ما تذكره بمثيلاتها في الجزائر، وما تثيره فيه من حنين وشوق إليها:

وكم صيف قضيت على الشواطي فما مثل الجزائر أي صيف(22)

هذا التذكر كان كافيا لجعل الشاعر يسترسل في استرجاع الذكريات ووصف المرابع والمناظر بالجزائر:

أكاليل الربى من كل صنف(23) إذا ابتسم الربيع استقبلتني

ويستمر الشاعر في ملاحقة المناظر الجزائرية الجميلة، ناسيا نفسه في سرحان وحلم يقظة ممتع ،ليستغرق في ذلك بقية القصيدة، وهي ثلاثون بيتا كاملة خصصها لوصف جمال الجزائرحتى ليخيل لقارىء القصيدة أن الشاعر نظمها عندما كان بالوطن يتملى جماله ويراه رأي العين ويبدو أن الشاعر توقع هذا من القارىء فحاول تعليله وقدم للقصيدة بقوله:

... إنه محبة الوطن والهيام بكل ما فيه، ولكن ما حيلة من اغترب عن وطنه العظيم مثل الجزائر سوى هذه الآهات الحرى يصعدها من الأعماق » (24).

كثيرا ما تمترج مشاعر الشوق والحنين عند الطلبة البعداء بشعور قاس بالوحدة والضياع، بعضهم يجتر تلك الأحاسيس ويتجرع مرارتها ثم لا

---

(20)(21)(22)(23)(24) خبلشة - الروابي الحمر - ش و ن ت - الجزائر، 1971، ص 129-130

يلبث أن ينتهي به الأمر إلى تلمس خيط من الأمل في المستقبل مثلما رأينا عند صالح خرفي في يوم العيد، لكن البعض الآخر تجرفه تلك المشاعر القاسية إلي نوع من التيه، وترسم أمامه مستقبلا يغشاه الضباب ويلفه الغموض.

هذه الحالة الأخيرة نجدها عند خمار سنة 1962 وهو لا يزال بدمشق وقد يكون طول مدة البعاد سببا في نفاذ صبر الشاعر واستهلاك معنوياته، في هذه السنة نظم قصيدة يشكوفيها وحدته الخانقة وإحساسه الممض بالغربة وضبابية المستقبل، بالرغم من احتضان الفيحاء إياه وعيشه فيها بصورة عادية، لقد كان فيها يحب عندما يخفق قلبه، ويبكي عندما يضيق صدره، ويغني عندما يحلو له الغناء، لكنه كان في تلك الحالات كلها منفيا غريبا وكل ما يفعله عديم الجدوى، حبه بلا نتيجة لأنه غير مستقر ولا يعرف مصيره، وغناءه لا يطرب ،لأنه ما من أحد يشاركه إحساساته، وبكاؤه لا يشفي ولا يجدي (25) لأنه لم يجلب مواسيا، ولم يخفف لوعة:

إلى أين أمضي؟ إلى وحدتي ✿ بلا حلم ليل بـــلا صاحـــب
حرام حرام دمـــشق الهوى ✿ أعيش بواديك كالـــراهـب
أحب.... ولكــن بــلا موعــد ✿ وأشدو... ولكن بلا طـــارب
فأبـكي وأبـكي ولكـن بلا ✿ مؤاس مع الشاعر الناحـب (26)

إنها مأساة الغريب، فمهما يجد من حرارة الاحتضان وكرم الضيافة، فإن ذلك يبقى مقتصرا على المستوى المعيشي الخارجي، أما على مستوى الوجدان والشعور فالغريب غريب مهما كان الأمر، ولا شيء يستطيع أن يجعله ينسى ويسلو، لأنه لا أحد يستطيع إدراك أبعاد مأساته وعمقها وإن حاول، لأن إدراك المعاناة يتطلب معايشتها لا مجرد معرفتها، فكيف ستقيم ذلكلم هم في وطنهم، وبين ذويهم وأهليهم.

---

(25) يقول الشاعر ابن الرومي في رثاء أحد أبنائه مخاطبا عينيه:
بكاؤ كما يشفي وإن كان لا يجدي   فجودا فقد أودى نظيركما عندي
أي أن البكاء يشفيه ويخفف عنه الحزن، وإن كان لا يرد إليه ولده، أما بكاء شاعرنا خمار فيبدو أنه لا يخفف عنه لوعته، لأنها قائمة متجددة، ولا يجدي لأنه لا يحقق نتيجة .
(26) صالح خباشه - الروابي الحمر - ص 71 .

هذه الوضعية القاسية تنتهي بخمار إلى إعلان صريح كان بوده ألا يبوح به، لأنه يعرف أن إعلانه لايفهم على حقيقته، وقد يعتبر نوعا من عدم العرفان بالجميل أو عدم اللياقة على الأقل، لكن لابد للشاعر الغريب من أن ينفث ما بصدره فيخاطب الشام بأنه يحبه ويهواه، ويعترف بجميله وإخائه العربي، غير أنه -أي الشاعر- في وحشته التي لم يستطع الشام تبديدها وفي تذكره وطنه البعيد... لا يملك إلا أن يحن إلى هذا الأخير ويهفو إليه، أما الشام فله منه العتاب لأنه لم يستطع أن ينسيه غربته ومأساته:

أحبك يا شام في غربتي ۞ وأهواك يا خافقي اليعربي
ولكنني اليوم في وحشتي ۞ وفي ذكر أوراسنا الغائب
أحن وأهفو إليه وأشدو لمغناك أغنية العاتب (27)

أخيرا، نلحظ أن الشوق والحنين عند الطلبة البعداء كان أقوى شعور عاشوه في الغربة المحتومة، لقدغطى على أي شعورر آخر عندهم، وران على قلوبهم لدرجة أنهم لم يعودوا يعرفون حتي الحب، تلك العاطفة القوية الجموح، لأن أي شعوروأية عاطفة تتطلب حياة القلب وانشراحه، أمّا هم فقلوبهم منقبضة، مات فيها أمل العودة إلى الوطن الحبيب وإذا مات هذا الأمل مات القلب وأصبح بلا حياة: والحب لا يحيا إذا ما مات في القلب الرجوع(28)

إن هذا البيت لخمار يلخص مشكلة هؤلاء الذين فضلوا الغربة وعذابها النفسي على السجن والاعتقال، فلا شيء ينعش نفوسهم مثل العودة إلي الوطن، وكل مأساتهم هي البعد عن الوطن لا غير.

من خلال هذه الجولة عبر ثلاثة دواوين لثلاثة شعراء ممن فرضت عليهم ظروف الثورة التحريرية وإسهامهم فيها البقاء خارج بلادهم طوال فترتها، وهي ليست بالقصيرة، نلحظ مدى تأثير البعد والتغرب في أدبهم، ومدى معاناتهم ومحنتهم، ومن خلال هذه الأخيرة نكتشف صفحة مشرقة لا تزال مطوية من صفحات ثورتنا الخالدة ،صفحة تمثل الجانب الإنساني الأصيل المفعم بأحاسيس الحب والولاء والوفاء لوطن اسمه الجزائر.

---

(27) صالح خباشه - الروابي الحمر - ص 72.

(28) المصدر نفسه - ص 27.

الفهــــــــرس

جامعة قسنطينة

معهد الآداب واللغة العربية

الآداب

مجلة أدبية فكرية تصدر عن معهد الآداب واللغة العربية العدد: 03 1417 هـ ـ 1996م

ISSN 111- 4908

توجه المراسلات باسم: مدير المجلة، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة،

طريق عين الباي، قسنطينة 25000 ـ الجمهورية الجزائرية

الهاتف: 42 68 69 (04) 213